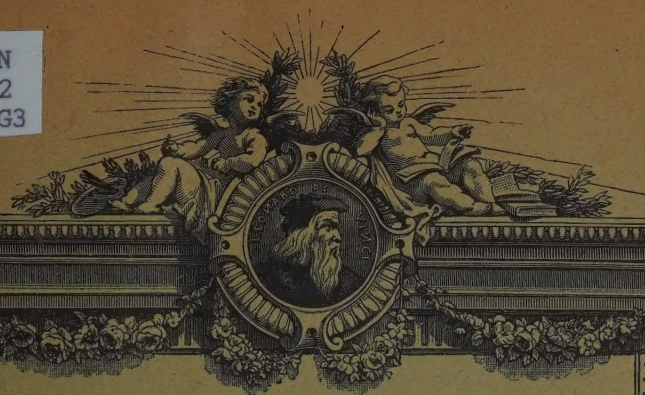


N  
2  
G3



GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1901



HERVY DEL.

L. CHAPOIS



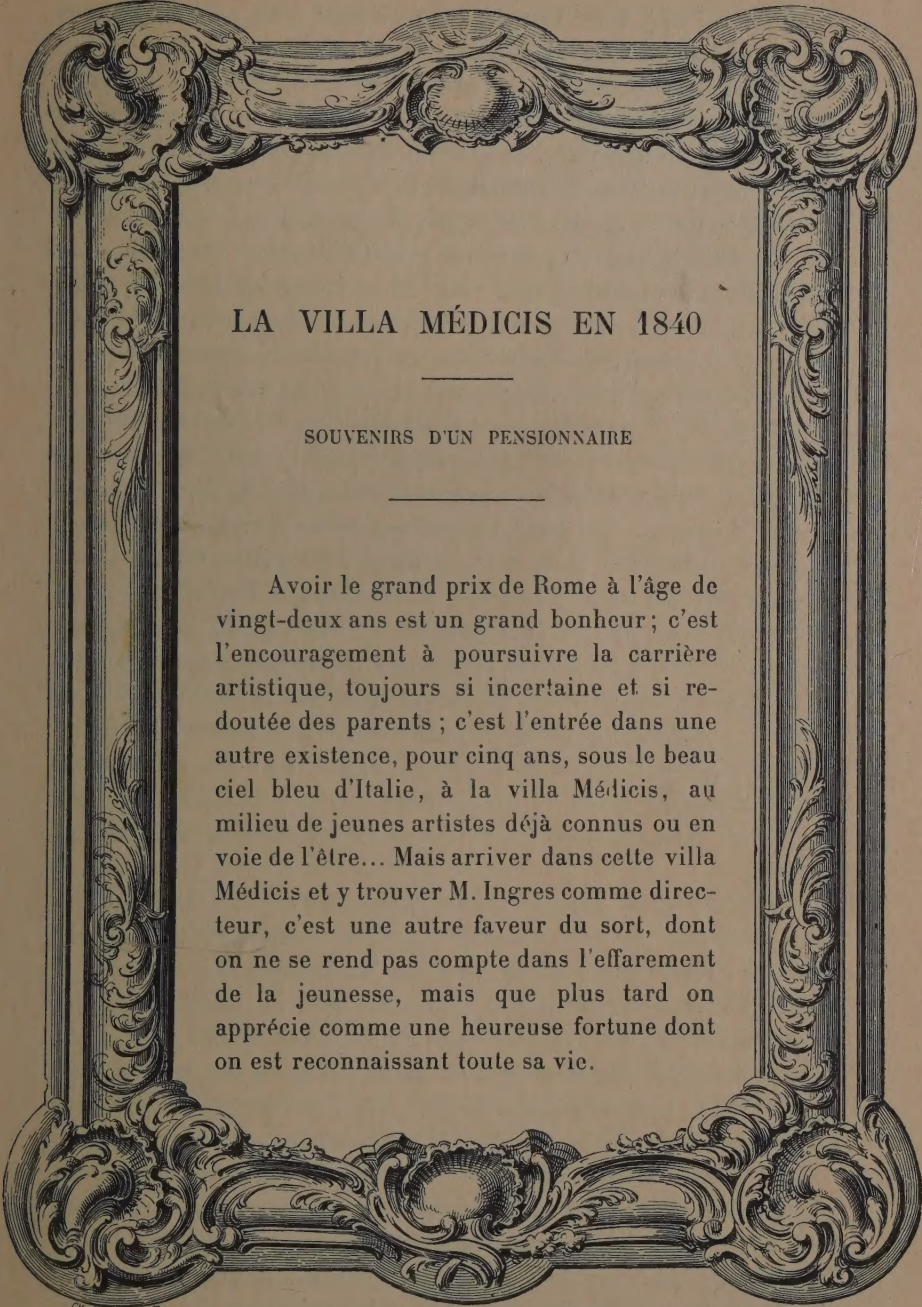
TEXTE

- I. LA VILLA MÉDICIS EN 1840 : SOUVENIRS D'UN PENSIONNAIRE, par M. E. Hébert, de l'Institut.
- II. L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'INDE DU NORD (1<sup>er</sup> article), par M. Robert d'Humières.
- III. ENCORE UN PORTRAIT DE PÉTRARQUE, par M. Pierre de Nolhac.
- IV. LES RÉCENTES DÉCOUVERTES DE BRONZES ANTIQUES : I. L'EPHÈBE DE CERIGOTTO, par M. Théodore Reinach ; — II. LES DERNIÈRES FOUILLES DE POMPÉI, par M. S. di Giacomo.
- V. L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT, par M. Emile Lambin.
- VI. UN DESSIN DU CORRÈGE, par M. E. Jacobsen.
- VII. EN PROVENCE (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Emile Michel, de l'Institut.
- VIII. LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC (2<sup>e</sup> article), par M. Henri Lechat.
- IX. LES DERNIERS TRAVAUX DE L'ILLUSTRATEUR DANIEL VIERGE, par M. Roger Marx.

GRAVURES

- Portrait de Gounod, par M. E. Hébert ; Gounod en 1844, dessin à la mine de plomb, par Ingres (app. à M. de Lassus-Saint-Geniès) ; Gounod en 1869, dessin par M. E. Hébert.
- Stratonice*, par Ingres (Musée Condé, Chantilly) : héliogravure Braun, Clément et C<sup>ie</sup>, tirée hors texte.
- L'Islam monumental dans l'Inde du nord : La Mosquée de Kutb-ul-Islam et le Pilier de Fer, Vieux Delhi ; Le Kutab-Minar, Vieux Delhi ; Fragment du Kutab-Minar ; Tombeau d'Altamsh, Vieux Delhi ; Porte d'Ala-ud-Din, Vieux Delhi ; Mosquée de Kila-Kona, Vieux Delhi.
- Portrait de Pétrarque, d'après une miniature d'un manuscrit de sa bibliothèque (Bibliothèque Nationale).
- Tête de lutteur, bronze découvert à Cerigotto (Musée d'Athènes) en lettre ; L'Ephèbe de Cerigotto, bronze (Musée d'Athènes) ; Stèle funéraire d'Egine (Musée d'Athènes) ; L'Ephèbe de Pompéi, bronze, face postérieure.
- Ephèbe, statue en bronze découverte à Pompéi* : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- L'Eglise de Saint-Leu-d'Esserent : Chapiteau du rond-point du chœur : fougère et raisin, en lettre ; Intérieur de l'église ; Façade de l'église ; Côté sud et abside de l'église.
- Etude à la sanguine pour la décoration de la cathédrale de Parme, par le Corrège (Institut Staedel, Francfort-sur-le-Mein).
- En Provence : Oliviers à la pointe d'Antibes, d'après une aquarelle de M. Henri Zuber, en tête de page ; OEillets et mimosas, d'après une aquarelle de M<sup>me</sup> Anna Zuber, en lettre ; Une villa à Cannes, d'après une aquarelle de M. Henri Zuber ; A Juan-les-Pins, d'après un dessin de M. Emile Michel ; Vue sur l'Esterel, à Juan-les-Pins, d'après un dessin du même ; Barques à Menton, d'après une aquarelle de M. Henri Zuber ; Tomates, d'après une aquarelle de M<sup>me</sup> Anna Zuber, en cul-de-lampe.
- Le Cap d'Antibes*, eau-forte originale de M. Jean Patricot, tirée hors texte.
- Les Origines et le Développement du temple grec : Colonne de la basilique de Paestum ; Le Temple d'Apollon à Corinthe, élévation restaurée et état actuel, d'après Blouet ; Le Temple de Poseidon à Paestum, élévation et coupe transversale, d'après Labrousse ; Tête de lion d'un temple d'Himéra (Musée de Palerme).
- Dessins de M. Daniel Vierge : Repas de laboureurs dans une « quinteria », en tête de page ; Une « galena », chariot de ferme des Castilles, en cul-de-lampe.
- La Misère à Londres*, eau-forte originale de M. Daniel Vierge.





## LA VILLA MÉDICIS EN 1840

---

SOUVENIRS D'UN PENSIONNAIRE

---

Avoir le grand prix de Rome à l'âge de vingt-deux ans est un grand bonheur ; c'est l'encouragement à poursuivre la carrière artistique, toujours si incertaine et si redoutée des parents ; c'est l'entrée dans une autre existence, pour cinq ans, sous le beau ciel bleu d'Italie, à la villa Médicis, au milieu de jeunes artistes déjà connus ou en voie de l'être... Mais arriver dans cette villa Médicis et y trouver M. Ingres comme directeur, c'est une autre faveur du sort, dont on ne se rend pas compte dans l'effarement de la jeunesse, mais que plus tard on apprécie comme une heureuse fortune dont on est reconnaissant toute sa vie.

CH. GOUTEWILLER.

J'arrivai en janvier 1840 à Rome, où mes camarades de promotion m'avaient précédé : Gruyère, sculpteur ; Vauthier, graveur en médailles ; Gounod, musicien, et Lefuel, architecte, qui fut pour Gounod et pour moi plus qu'un ami dévoué pendant notre pension et jusqu'à la fin de sa vie. Je fus tout de suite présenté à M. Ingres, qui me reçut avec sa bonté cordiale et me fit installer dans une chambre au haut d'un des campaniles, d'où l'on avait une vue magnifique sur Rome ; mais ce panorama grandiose ne me produisit alors aucun effet : je regardais sans voir. Ce ne fut que plus tard que les voiles tombèrent et que je sentis la beauté de ce que j'avais devant les yeux. Toutefois, dès les premiers jours, je m'aperçus de la puissante influence qu'avait notre directeur, non seulement sur les pensionnaires de l'Académie, mais aussi sur tous les artistes français ou étrangers qui l'avaient suivi à Rome, pour y vivre encore sous sa loi. Ses élèves étaient là en grand nombre, tous fidèles et dévoués au culte du maître. Moi aussi, malgré mes belles résolutions de jeune idiot sûr de sa voie, malgré les railleries du public éclairé de ce temps-là, malgré les post-scriptum de mon cousin Beyle (Stendhal), qui ne m'écrivait jamais sans ajouter : « Prenez garde à la couleur chocolat ! », moi aussi je me sentis peu à peu enveloppé, conquis, par le charme austère de cet homme si grand par le talent, si simple dans sa vie privée, qui ne lisait qu'Homère et n'aimait que les Grecs et Raphaël, dont il savait parler en homme de leur race ; moi aussi, je ne tardai donc pas à le suivre dans sa route hautaine, vers un beau idéal bien différent de celui que j'avais rêvé avant ma conversion.

Le moment de penser à mon envoi de première année étant venu, conseillé par mes camarades, je pris pour modèle un débardeur du Tibre qui avait posé pour M. Ingres ; il se nommait Mastrillo et ressemblait plus à un gorille qu'à un homme. J'en fis quelques croquis dans l'esprit de ce qui se faisait autour de moi, et enfin je traçai sur le mur de mon atelier, d'après ces dessins, une figure grande comme nature, représentant un berger antique avec une peau de bête sur les épaules et l'air farouche à la mode.

Ce projet, exécuté au fusain, rehaussé de quelques touches de crayon blanc, avec ses bonnes ombres lourdes et ses contours anguleux, sembla plaire aux camarades, comme une profession de foi des plus significatives. Je fus donc encouragé à le montrer à M. le directeur, dont je devais avoir, selon le règlement, l'approbation avant de l'exécuter sur la toile. Seulement, on me recommanda de



ne pas montrer à M. Ingres quelques études d'après les paysans de la campagne de Rome, que j'avais vus dans leurs accoutrements pittoresques sur l'escalier de la Trinité des Monts. Je cachai avec soin ces essais imprudents, et j'allai demander à M. Ingres de vouloir bien honorer mon atelier de sa visite, pour que je soumise à son jugement le projet de mon envoi de première année. A l'heure indiquée, M. Ingres parut à ma porte en tenue de visite officielle : redingote noire, pantalon gris, souliers vernis, chapeau haut de forme, canne à pomme d'or. Je le conduisis à mon unique fauteuil, en face du dessin sur le mur, et je restai debout, à côté de lui, le cœur serré, attendant son arrêt devant la première œuvre qu'il voyait de moi. Son impression me sembla bonne. Après quelques minutes de sérieuse attention, il me regarda avec bienveillance, me fit quelques observations sur des contours anguleux et trop secs, m'encouragea à exécuter mon projet et me souhaita une belle réussite.

J'étais au comble du bonheur en le reconduisant à ma porte ; quand, au lieu de sortir par où il était entré, il prit la porte de ma chambre, et, en l'ouvrant, il trouva, accrochée derrière, une étude d'un petit pifferaro, en chapeau pointu portant ombre sur ses yeux noirs, la bouche rouge, les joues pâles, et grelottant de fièvre dans son manteau couleur d'amadou. Ce moment fut tragique : M. Ingres regardait sans rien dire, les sourcils froncés. Tout d'un coup, il se retourna :

— Qui a fait ça ?

— C'est moi, monsieur le directeur.

— C'est vous, monsieur, qui avez fait cela ?

— Oui, monsieur, c'est moi...

— Eh bien, ça, c'est très bien, » dit-il d'une voix forte ; et, se retournant vers le dessin sur le mur : « Et ça, c'est mauvais ! »

Là-dessus, il partit en me serrant la main, avec des yeux étincelants et scandant de sa canne chacun de ses pas sur le plancher sonore de la loggia.

Je rentrai dans mon atelier, troublé jusqu'au fond de l'âme, mais comprenant que M. Ingres avait l'esprit plus large à lui seul que tous ses élèves présents, passés et futurs.

Cette première année de notre séjour à l'Académie de France, la dernière de la direction de M. Ingres, fut délicieuse pour lui, grâce à Gounod qu'il ne pouvait se lasser d'entendre jouer et chanter les



œuvres de ses grands maîtres préférés, Mozart, Gluck, Beethoven, interprétés avec une perfection de style et de sentiment qui n'a jamais été égalée.

Quelquefois, cependant, il y avait de petites discussions entre le jeune pensionnaire et son directeur à propos de la musique italienne, que M. Ingres trouvait digne des baraques de la foire. Un soir, nous étions réunis dans le salon directorial : Gounod était au piano, M. Ingres auprès de lui, ravi, enthousiasmé, au comble de la joie. Il venait d'entendre le premier acte de *Don Juan* avec toutes ses parties admirablement rendues par le maestro.

— Quelle musique! quels accents! quelle passion! quelle âme dans tout cela! Avouez, mon cher ami, que les Italiens n'ont rien fait ni ne feront rien de pareil!

Gounod, dont les mains erraient sur le clavier, comme s'il acquiesçait à ces paroles, commença doucement à jouer et à chanter de sa voix, plus émouvante que jamais, le petit chœur des chasseurs au lever du rideau du deuxième acte de *Guillaume Tell* :

Du village la cloche sonne :  
C'est notre retour qu'elle ordonne.  
Voici la nuit, voici la nuit,  
Voici la nuit...

les dernières notes dans un *decrecendo* délicieux de modulations exquises, admirablement rendues. M. Ingres s'était levé, très ému :

— Dieu que c'est beau! Quelle inspiration! Mais où prenez-vous ces inspirations, mon cher grand ami, mon cher jeune maître?

— Mais, monsieur Ingres, ce n'est pas de moi!

— Ce n'est pas de vous? Mais quel est donc le génie qui a trouvé ça? dit M. Ingres d'une voix retentissante.

Alors Gounod, avec un peu d'embarras et souriant :

— Mais, monsieur Ingres, c'est de Rossini.

— C'est de Rossini, ce charlatan!

Et, après un silence :

— Eh bien, c'est égal, c'est admirable!

Et il s'assit rêveur.

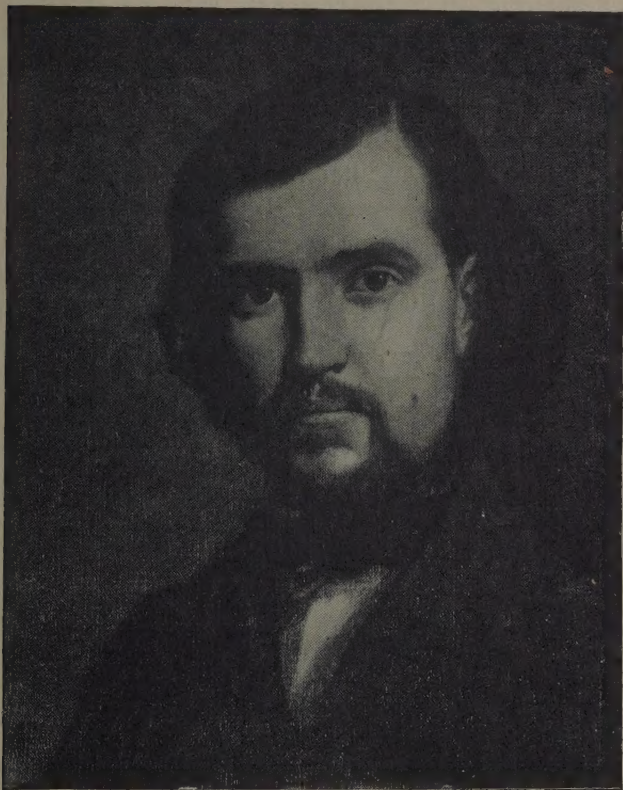
Depuis cette soirée, M. Ingres ne discuta plus avec Gounod sur la musique italienne.

Puisque nous avons parlé de M. Ingres et de son amour pour la musique, je crois de mon devoir de faire justice de ces racontars de gens peu informés ou malveillants, qui voudraient faire de lui un



ridicule amateur jouant très médiocrement du violon et voulant se faire entendre comme un virtuose aux infortunés qui auraient beaucoup préféré voir ses peintures. La vérité est qu'il n'a jamais fait étalage de son talent, ni ennuyé personne de ses coups d'archet.

Pendant l'année que j'ai passée avec lui à l'Académie de France,



PORTRAIT DE GOUNOD, PAR M. E. HÉBERT

il m'a été donné deux ou trois fois de le voir jouer du violon dans un quatuor de Beethoven, avec Bousquet, pensionnaire musicien, habile violoniste, et deux artistes romains. C'était une grande faveur, car M<sup>me</sup> Ingres, Gounod et moi étions les seuls auditeurs admis.

M. Ingres, tout entier à son admiration pour l'œuvre, ne pensait guère à la qualité du son ; il cherchait à faire correctement sa partie pour arriver à l'effet d'ensemble voulu par le maître. Quelquefois, dans les passages sublimes de certains *andante*, il oubliait ce



qu'il avait à faire, et, s'interrompant pour écouter les autres, il disait à mi-voix, la main levée tenant son mouchoir : « Dieu que c'est beau ! » Puis, il reprenait l'archet et savait très bien rejoindre ses partenaires sans rien arrêter.

Ces soirées étaient charmantes ; M. Ingres était heureux de retrouver ses enthousiasmes de jeunesse en jouant ces admirables œuvres de Mozart et de Beethoven, qu'il avait dû étudier à fond, car il les connaissait très bien. On prenait une tasse de thé et on chantait les louanges de ces grands bienfaiteurs de l'humanité. Puis, sur la prière du vieux maître, Gounod se mettait au piano et lui jouait pour finir l'*allegretto* de la 8<sup>e</sup> symphonie de Beethoven, qu'il ne pouvait se lasser d'entendre, ni nous non plus.

Si donc cette année fut délicieuse pour M. Ingres, elle ne le fut pas moins pour nous, pensionnaires, qui ne connaissions rien de la vraie musique, et que Gounod initia, avec son admirable talent, sa fraternelle bonté, aux grands chefs-d'œuvre des maîtres.

Je vois encore, par le souvenir, Gounod dans sa chambre n° 3, à son piano, le soir, après le dîner académique ; tous les camarades autour de lui, assis comme ils le pouvaient, sur les quatre chaises du musicien, sur les coins de sa table, par terre, sous le piano ou sur des bouts de tapis, écoutant, dans un religieux silence, ce que l'incomparable interprète voulait bien nous donner.

C'était souvent le beau chœur de la réconciliation des Montaigus et des Capulets dans le final de *Roméo et Juliette* de Berlioz, le chant de Caron dans l'*Alceste* de Lulli :

Il faut passer dans ma barque,  
Il faut passer tôt ou tard...,

les deux grands morceaux de Max et d'Agathe dans le *Freischütz*, que nous aimions beaucoup. Mais ce qui nous ravissait le plus délicieusement, c'était l'arrivée d'Orphée aux enfers, de Gluck. Non, personne n'a pu nous faire oublier la tendresse, l'émotion, la grandeur de style que mettait notre ami dans cette phrase sublime :

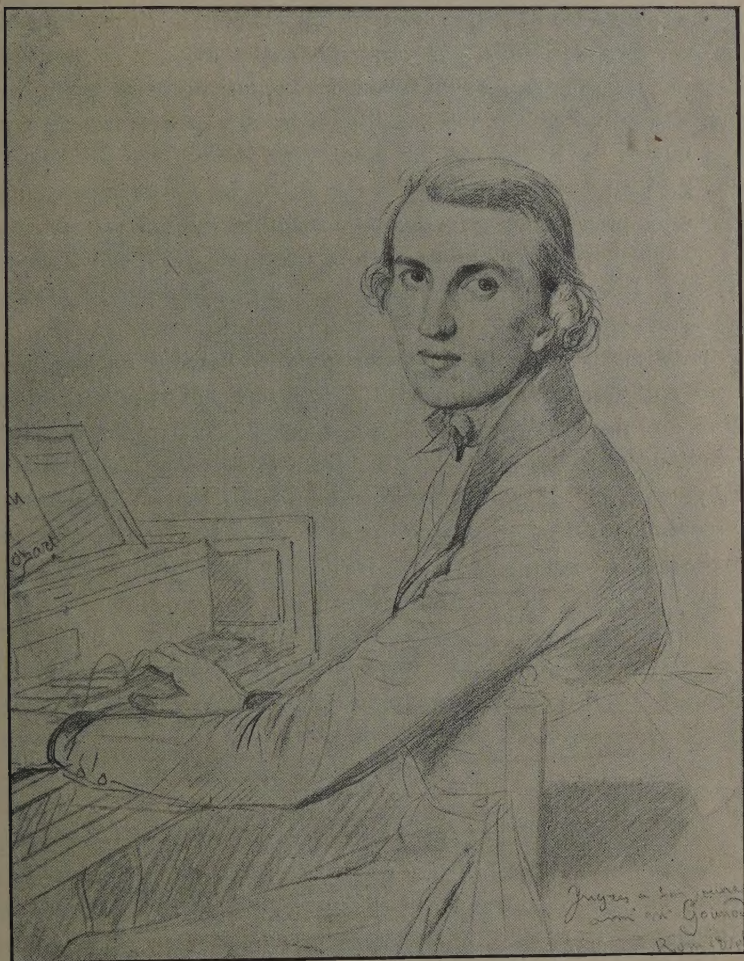
Laissez-vous toucher par mes pleurs...

et dans toute cette scène incomparable.

D'autres soirs, c'étaient les symphonies de Beethoven, dont il soulignait les passages exquis ou grandioses, en se tournant vers nous avec des regards enflammés.



Il voulait bien aussi quelquefois, rarement, nous faire entendre ses compositions : c'est alors qu'il nous a chanté *Ma belle amie est morte*, qu'il venait d'achever sur des paroles de Théophile Gautier,



GOUNOD EN 1844, DESSIN A LA MINE DE PLOMB, PAR INGRES

(Appartient à M. de Lassus Saint-Geniès.)

mélodie qu'il a mise ensuite, sur les paroles d'Augier, dans les stances de *Sapho*, au dernier acte.

Nous sortions de là vers minuit, le cœur plein de reconnaissance et d'admiration pour notre camarade et brûlant du désir de faire, nous aussi, de grandioses chefs-d'œuvre pour l'honneur de notre pays.



Belles années de la jeunesse ! vous avez bien mérité qu'on vous garde un fidèle souvenir, car c'est à vous que nous devons ce qui est resté de meilleur en nous.

Le salon de la direction, sous M. Ingres, était sérieux et simple ; il n'était imposant que par la personnalité du maître, honoré et visité par les illustrations de tous les pays, qui ne passaient pas par Rome sans venir saluer le chef de l'école française. C'est ainsi que nous eûmes la bonne fortune d'entendre Fanny Mendelssohn, la sœur du grand compositeur, jouer à M. Ingres quelques-unes des plus belles pages de son frère : cette audition eut lieu sous le vestibule, au milieu d'un public nombreux, une après-midi de printemps, en face de la villa Borghèse et des pins d'Italie dorés par les derniers rayons du soleil.

C'est encore vers cette époque que M<sup>me</sup> Viardot, en voyage de noces, vint voir M. Ingres avec son mari, et qu'un soir nous eûmes la joie de lui entendre chanter bien des choses impressionnantes, et surtout une romance de je ne sais qui, très belle, se terminant par une phrase que je n'ai jamais oubliée : « Il savait bien que sa compagne serait fidèle au malheur ! », parlant des notes les plus graves pour s'épanouir, aux derniers mots, dans les notes les plus éclatantes de cette incomparable voix.

Par un scrupule d'exactitude, nous avons adressé à M<sup>me</sup> Viardot la prière de compléter nos souvenirs ; nous lui sommes infiniment reconnaissant de la charmante lettre qu'elle a bien voulu nous écrire :

243, boulevard Saint-Germain,

13 février 1901.

Cher monsieur Hébert,

Je me souviens parfaitement de ce que j'ai chanté à l'Académie de France, à Rome. C'était, entre autres choses, *La Fiancée du Brigand*, qui commence par : « Je l'ai suivi dans la montagne.... »

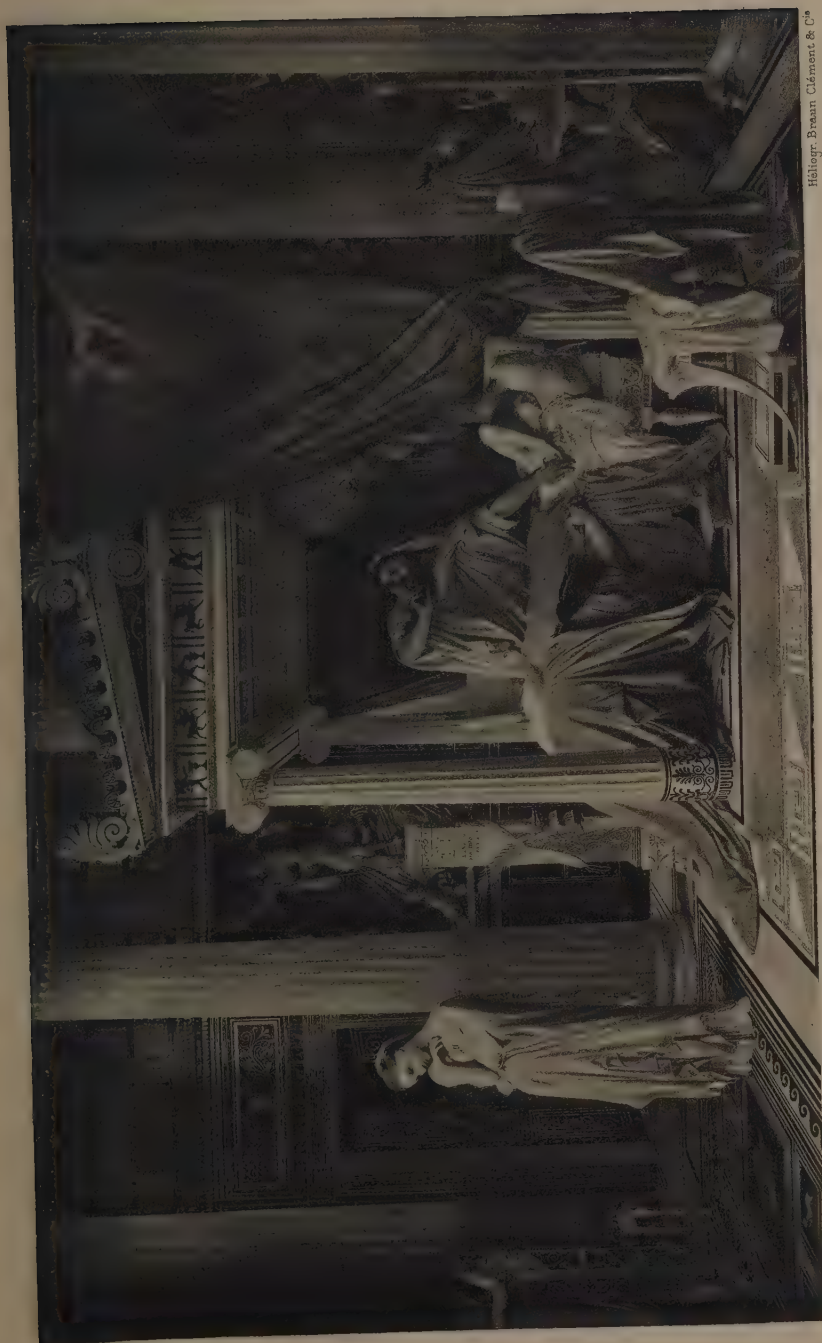
Cette romance est de ma sœur, M<sup>me</sup> Malibran. Ce même soir, M. Ingres m'a demandé de chanter l'air de *Freischütz*. Mais il n'y avait pas de musique ; un jeune homme s'est offert à me l'accompagner par cœur tant bien que mal. Cela a été très bien. Je n'ai su que longtemps après le nom de ce jeune homme... Charles Gounod.

C'était, en effet, mon voyage de noces, en 1840.

Je suis charmée de l'occasion qui me permet de vous exprimer mes vifs sentiments d'admiration.

Pauline VIARDOT.





Ingres pinxit

Héliogr. Brean Clément & Co

STRATONICE  
( Musée Condé, Chantilly )

Gazette des Beaux Arts

Imp Ch Wilmanns













Tous ces illustres visiteurs auraient été heureux d'être admis dans l'atelier du maître ; mais M. Ingres ne montrait sa peinture qu'à de rares élus, et à ses pensionnaires d'abord. Alors nous étions convoqués verbalement par un domestique, et, après déjeuner, nous montions dans son atelier, qui était tout simplement une des pièces au nord de son appartement.

Nous avons vu là une *Vierge à l'hostie*, tableau à mi-corps, pour l'empereur de Russie ; et longtemps après, la *Stratonice*, dont il était souvent question chez nous et que nous désirions vivement admirer.

Quoique jeunes et bien incertains dans nos jugements, nous fûmes profondément impressionnés par le geste du jeune prince mourant, qui écarte la main du médecin pour qu'il ne sente pas les battements de son cœur à la vue de Stratonice, et aussi par la tenue générale de l'harmonie claire du tableau, qui est, en effet, à la hauteur des plus belles choses de Pompéi et d'Herculanum.

En redescendant, nous fîmes nos compliments à M<sup>me</sup> Ingres, qui nous attendait dans son salon du premier étage. C'est alors qu'elle nous dit que la *Stratonice* était commandée par M<sup>sr</sup> le duc d'Orléans et payée 6.000 francs. « — C'est un beau prix, hein ? Vous autres aussi, vous aurez des bonnes fortunes pareilles, si vous travaillez bien. Mon mari n'a pas toujours été aussi largement payé. Quand nous étions à Florence, après sa pension, dans les premiers temps de notre mariage, il faisait des portraits au crayon dans la famille Gonet, qui lui étaient payés 25 francs, et nous étions bien heureux d'avoir cette ressource. Mais, après chaque portrait, M. Ingres déclarait qu'il n'en ferait plus, qu'il était peintre d'histoire et non dessinateur de bourgeois. Cependant il fallait vivre, et M. Ingres reprenait son crayon. »

On a pu voir ces dessins à l'Exposition Universelle ; n'est-ce pas ce qu'il y avait de plus beau ?

Le terme de la direction de M. Ingres étant venu, M. Schnetz fut nommé à sa place. Celui-ci arriva à Rome vers le mois de mars 1841 et fut tout de suite mis en possession de la direction de l'Académie. Le premier dimanche après son arrivée, une ère nouvelle fut inaugurée par lui dans le salon, sur les conseils d'un ancien ami, le sculpteur Lemoyne. Croyant bien faire, il le poussa à des changements qui nous semblèrent étranges de la part d'un confrère. Au lieu du salon demi-teinte auquel nous étions habitués, nous trouvâmes une salle brillamment éclairée, avec des lampes partout où





Tous ces illustres visiteurs auraient été heureux d'être admis dans l'atelier du maître ; mais M. Ingres ne montrait sa peinture qu'à de rares élus, et à ses pensionnaires d'abord. Alors nous étions convoqués verbalement par un domestique, et, après déjeuner, nous montions dans son atelier, qui était tout simplement une des pièces au nord de son appartement.

Nous avons vu là une *Vierge à l'hostie*, tableau à mi-corps, pour l'empereur de Russie ; et longtemps après, la *Stratonice*, dont il était souvent question chez nous et que nous désirions vivement admirer.

Quoique jeunes et bien incertains dans nos jugements, nous fûmes profondément impressionnés par le geste du jeune prince mourant, qui écarte la main du médecin pour qu'il ne sente pas les battements de son cœur à la vue de Stratonice, et aussi par la tenue générale de l'harmonie claire du tableau, qui est, en effet, à la hauteur des plus belles choses de Pompéi et d'Herculanum.

En redescendant, nous fîmes nos compliments à M<sup>me</sup> Ingres, qui nous attendait dans son salon du premier étage. C'est alors qu'elle nous dit que la *Stratonice* était commandée par M<sup>sr</sup> le duc d'Orléans et payée 6.000 francs. « — C'est un beau prix, hein ? Vous autres aussi, vous aurez des bonnes fortunes pareilles, si vous travaillez bien. Mon mari n'a pas toujours été aussi largement payé. Quand nous étions à Florence, après sa pension, dans les premiers temps de notre mariage, il faisait des portraits au crayon dans la famille Gonet, qui lui étaient payés 25 francs, et nous étions bien heureux d'avoir cette ressource. Mais, après chaque portrait, M. Ingres déclarait qu'il n'en ferait plus, qu'il était peintre d'histoire et non dessinateur de bourgeois. Cependant il fallait vivre, et M. Ingres reprenait son crayon. »

On a pu voir ces dessins à l'Exposition Universelle ; n'est-ce pas ce qu'il y avait de plus beau ?

Le terme de la direction de M. Ingres étant venu, M. Schnetz fut nommé à sa place. Celui-ci arriva à Rome vers le mois de mars 1841 et fut tout de suite mis en possession de la direction de l'Académie. Le premier dimanche après son arrivée, une ère nouvelle fut inaugurée par lui dans le salon, sur les conseils d'un ancien ami, le sculpteur Lemoyne. Croyant bien faire, il le poussa à des changements qui nous semblèrent étranges de la part d'un confrère. Au lieu du salon demi-teinte auquel nous étions habitués, nous trouvâmes une salle brillamment éclairée, avec des lampes partout où

on avait pu en mettre, le lustre allumé, des tables dans tous les coins pour les cartes, les dominos, les échecs, le trictrac, en somme un air de fête joyeuse qui ne ressemblait en rien à la dignité simple du salon de la veille. Nous étions un peu désorientés dans ce nouveau milieu et incertains de notre contenance, d'autant plus que nous apercevions au fond du salon M. et M<sup>me</sup> Ingres, assis l'un près de l'autre, silencieux et impassibles, comme des statues, au milieu de cette fausse gaieté.

M. Schnetz était mal à son aise ; lui, plein de mesure et d'esprit, il avait compris qu'une faute avait été commise ; mais M. Lemoyne, cherchant à nous tirer de notre groupe inquietant, nous pressait, avec une jovialité charmante, de prendre place aux tables de jeu et de faire honneur aux rafraîchissements que les vieux domestiques, un peu ahuris eux aussi, nous présentaient avec des mines embarrassées.

Cette première soirée, qui dut être pénible pour notre ancien directeur, ne se renouvela heureusement pas, grâce à l'intelligente bonté de M. Schnetz, qui s'efforça, par son attitude respectueuse et cordiale en même temps, de la faire oublier à M. Ingres. Nous lui en sûmes beaucoup de gré. A partir de ce jour, l'entente la plus parfaite régna entre nous et dura jusqu'à la fin de son long directorat, pendant lequel il se montra le plus paternel des directeurs et le plus aimable des maîtres de maison.

M. Ingres partit peu après. Nous le reconduisîmes jusqu'à Ponte Molle. Le pauvre grand homme pleurait en nous disant adieu : il jeta les yeux une dernière fois vers le dôme de Saint-Pierre et remonta dans son *vetturino*.

Nous autres, nous reprîmes en silence le chemin de l'Académie...

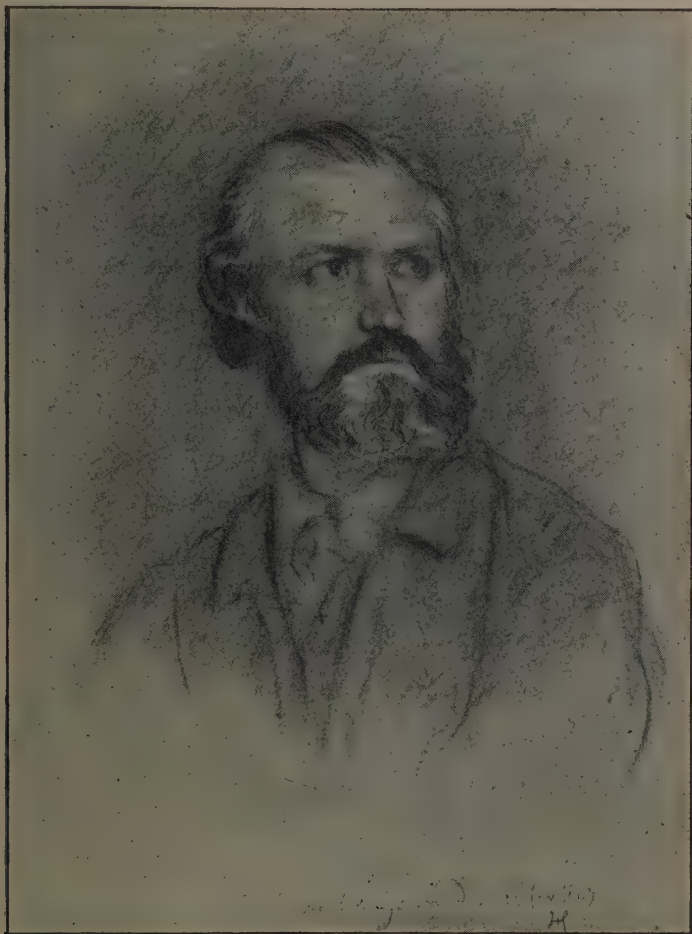
En rentrant, après une heure de marche, dans notre villa Médicis, admirable ce soir-là, un sentiment bizarre s'était emparé de nous : nous respirions plus à l'aise, nous sentions un air de liberté flotter autour de nous ; il nous semblait qu'un fardeau invisible ne pesait plus sur nos pensées ni sur nos actes ; nous pouvions nous jeter dans l'infini de l'avenir, à la poursuite de mirages étincelants de fraîcheur et de beauté ; nous étions libres ! affranchis de toute autorité !... Nous avions perdu notre guide.

\* \* \*

Pour compléter ces notes, dans lesquelles Gounod joue un si grand rôle, qu'il me soit permis de donner à mes lecteurs la repro-



duction d'un portrait que je fis de lui en 1869, quand j'eus la grande joie de l'emmener à Rome, dans cette Académie où nous avions été, un quart de siècle avant, pensionnaires ensemble et dont j'étais directeur depuis 1867.



GOUNOD EN 1869, DESSIN PAR M. E. HÉBERT

Mon cher camarade était très fatigué de la vie de Paris et de ses travaux si glorieusement accomplis ; le séjour de la Ville Éternelle, encore très belle dans ce temps-là, ne pouvait que lui faire du bien ; je le décidai donc à venir avec moi, et sa femme si dévouée me le confia.

Comme il fut heureux pendant les deux mois de solitude que

nous passâmes ensemble ! Je le défendais des importuns et ne permettais à personne de l'approcher, pour lui éviter les demandes indiscrètes d'admirateurs qui désiraient l'entendre.

Pour moi seul, il lisait les fragments du libretto de *Rédemption* auquel il travaillait tous les soirs dans le silence des admirables nuits romaines. Pour moi seul, il se mettait au piano et jouait comme autrefois, avec des regards où brillait la flamme sombre de l'enthousiasme, les belles œuvres des maîtres, de plus en plus profondément admirées. C'est dans un de ces moments de fraternelle expansion que j'ai fait ce dessin qui le représente en 1869, dans toute la force de l'âge et du talent.

Quant il fallut revenir à Paris, rappelé par M. Perrin pour le passage de *Faust* du Théâtre Lyrique à l'Opéra, Gounod, de lui-même, déclara qu'il jouerait et chanterait tout ce qu'on voudrait au prochain dimanche, dans le salon de l'Académie, où il n'avait pas paru une fois pendant ce dernier séjour... Cette bonne nouvelle fut bientôt répandue dans Rome, et, au jour fixé, le salon et la salle à manger y attendant étaient combles. Gounod, aimable comme toujours et souriant, se mit à ce bon piano d'Érard qu'il connaissait bien et joua, chanta, de dix heures à une heure du matin, devant cette foule ravie, enthousiasmée, mais un peu étouffée par le manque d'air et la chaleur, à tel point que l'on fut obligé d'ouvrir plusieurs fois la fenêtre du salon pour donner un peu d'atmosphère respirable au musicien et aux invités.

Gounod, ce soir-là, fut acclamé et salué comme le chef de l'école française ; et ce triomphe, en pleine Académie, fut doux au cœur de l'artiste glorieux qui avait si bien tenu les promesses du jeune pensionnaire.

Aujourd'hui qu'il n'est plus parmi nous, je suis heureux d'apporter ce témoignage de cordial souvenir à l'ami le plus regretté, et d'admiration reconnaissante au maître, pour nous l'égal des plus grands, dont le génie limpide, tendre et profondément humain a glorieusement continué les traditions de notre pays.

14 février 1901.

HÉBERT







## L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'INDE DU NORD

(PREMIER ARTICLE)

### I

LE VIEUX DELHI — FUTTEHPORE — SIKRI

L'Islam a vécu sans doute ses beaux jours. Il avait commencé de mourir sous ses étendards immobiles. Sa loi d'éternelle aventure, fondée sur l'instinct nomade de ses premiers fervents, admirablement exploité et stimulé par le Prophète, lui faisait du mouvement une nécessité vitale. Prodigieuse machine de guerre, que le repos devait rouiller, et qui dresse encore sa silhouette tragique, sans menace désormais.

Les invasions eurent leurs étapes où, après les saintes fatigues de la victoire, les conquérants fondèrent un empire et une civilisation. Ces étapes furent Bagdad, Constantinople, Grenade, Delhi. Là, parmi les loisirs somptueux de la puissance, les prestiges quasi divins qui les entouraient, les dangers même qui redoublaient le prix de l'heure brève, la fantaisie prévenue et la passion comblée, les empereurs mulsumans réalisèrent quelques formes supérieures

de l'orgueil et de la volupté. C'est surtout aux deux extrémités de l'Islam, en Espagne et aux Indes, que demeurent les témoignages monumentaux d'une grandeur consacrée et absoute par des œuvres de beauté. L'Alhambra de Grenade et le Taj d'Agra fixent le génie musulman, à cette date exquise d'une civilisation où elle prend conscience d'elle-même, c'est-à-dire doute, sent faiblir sa foi dans l'idée et se courbe pour étreindre la vie, avec tout l'élan de la passion douloureuse. Auparavant, la mosquée, le *minar*, la porte triomphale, avaient proclamé la croyance et la fierté des ancêtres en merveilles architecturales comme la Giralda de Séville, la tour du Kutab à Delhi, ou l'arc de triomphe de Futtehpore-Sikri.

L'Inde montre une richesse sans égale en monuments d'architecture musulmane à toutes les époques. Chaque invasion, pour ainsi dire, apportait son style, depuis les premières hordes du ix<sup>e</sup> et du xi<sup>e</sup> siècle jusqu'à la conquête des descendants de Timour, dont les derniers héritiers directs tombaient, plus de trois siècles après, en 1857, exécutés à Delhi de la main d'un officier anglais. On a contesté l'originalité de ces styles, et il n'est pas douteux que les influences persanes et arabes n'y dominent. Mais cette originalité n'est discutable qu'au point de vue indien. Il n'en reste pas moins hors de doute que ni les temples isolés de Constantinople et de Brousse, ni ceux de Jérusalem, du Caire ou de Samarkand, ne dépassent les mosquées de Delhi, de Lahore et d'Agra. Quant aux palais, ceux d'Akbar et de Shah-Jehan n'ont de rivaux que dans l'Espagne moresque, car, aux bords du Bosphore, de l'Euphrate ou du Nil, les demeures des califes disparus ont mêlé leurs plâtras aux cendres de leurs maîtres. En outre, quelle tombe musulmane se compare au Taj, et, malgré la prédominance des influences hindoues, quel modèle plus complet de cité royale peut offrir le monde mahométan que Futtehpore-Sikri, cette Pompéï dont la catastrophe fut le dédain de son créateur? Enfin, ce cimetière de villes qu'est la campagne de Delhi, semée des ruines de douze cités, dont quelques-unes furent les capitales d'un empire égal à celui de Rome, présente à lui seul toute la variété des styles, depuis l'exubérance fanatique des premiers Afghans jusqu'à la sérénité orthodoxe de ce style pathan, qu'on a justement appelé « un des styles d'architecture complets du monde », et jusqu'à la grâce mélancolique des ouvrages de Shah-Jehan. De même, Athènes joint la rude majesté dorique du Théséion aux élégances ioniennes du temple d'Érechthée.

Ce prétendu manque d'originalité, signalé en particulier par



M. Maurice Maindron dans son ouvrage, d'ailleurs si remarquable, *L'Art indien*, pourrait être regardé comme justement une séduction de plus. Trois races se touchent dans cet art complexe : les Arabes, les Persans, les Hindous. Rien de plus émouvant que ce contact pris par l'élite de groupes humains jusqu'alors étrangers, et pris dans l'émotion et l'expression de la beauté, surtout si cette émotion se traduit en œuvres définitives. On éprouve quelque chose d'analogue à voir, parmi les incrustations du Tâj, se dessiner un motif ornemental de la Renaissance, ou, sur un chapiteau exhumé dans le nord du Punjab, fleurir l'immortelle acanthe. Sensation artistique, et de l'ordre le plus pur, car il s'y mêle de la pensée. On y devine obscurément l'humanité préluant aux paix futures, aux jours d'intelligence réciproque qu'il faut rêver en attendant l'amour; on y pressent la beauté ouvrière du prodige par le rapprochement des élites, puis des foules; de nobles perspectives y ondoient vers l'infini.

Michelet s'en rend compte lorsqu'il écrit, dans la *Bible de l'Humanité*, à la fin de l'histoire de Firdousi, le grand poète national persan, honoré puis méconnu par Mahmoud de Ghazni, premier conquérant musulman de l'Inde : « Ceci est-ce une digression? Un lecteur étourdi serait bien tenté de le dire. Eh bien, tout au contraire, c'est le fond du sujet, c'est l'âme. Cette âme de la Perse... revient obstinément, trois mille ans après Zoroastre, et, contre toute attente, elle avive l'esprit musulman, l'inonde de sa bonté féconde et de sa riche inspiration. » Qu'aurait-il ajouté devant cette union de l'âme aryenne ancestrale et du jeune Islam, opérée au sein profond de l'hindouïsme, ennoblie de sa gravité séculaire et de son mystère métaphysique, manifestée en esprit et en monuments sous la forme la plus complète dans l'éclectisme magnanime d'un Akbar !

Nous connaissons très mal ces œuvres d'un art disparu, comparables aux plus belles de l'Occident, avec, en plus, le mystère de l'âme étrangère qui est la leur, car les races des hommes n'ont encore vraiment de communes que leurs fatalités. Devant ces monuments, notre émotion esthétique n'a pas su se dégager franchement de la curiosité oisive du touriste. Bibelots sublimes, vus trop vite pour être véritablement aimés. Nous voudrions, sans autre compétence que celle d'un touriste moins pressé peut-être que la plupart, essayer de rendre justice à des merveilles que l'élite même ignore, et hommage à la révélation d'une beauté neuve, d'un idéal très différent de notre idéal grec, nourri à d'autres sources,

accessible pourtant, en une certaine mesure, à nos imaginations, à cause des influences aryennes qu'il a subies et de son origine sémitique commune avec celle du système religieux dont la morale demeure nôtre, sinon le dogme : l'idéal du Touran, oserions-nous dire, stimulé par le génie arabe et pénétré par celui d'Iran.

\* \* \*

L'invasion musulmane se produisit d'abord, dans la fougue du premier élan, par la voie la plus courte, la mer. Quinze ans après la mort du Prophète, les premiers mahométans débarquent sur la côte de Bombay. Effort trop rapide, mal soutenu. Moins de deux siècles plus tard, en d'obscures vicissitudes, l'empire éphémère de l'Islam sur le Bas-Indus passait au rang de souvenir. Puis, pendant huit cents ans, l'Asie centrale, immense réservoir de races, déverse périodiquement ses hordes sur l'Inde, par le chemin séculaire des envahisseurs, cette passe de Khyber, où l'Angleterre a multiplié les défenses de l'art militaire moderne. Ce flot humain, incessamment accru, s'épanche irrésistible soit vers le sud, et c'est Muhammad de Ghor et Tamerlan, soit vers l'ouest, et ce sont les Turcs, les Huns, les Tartares — Attila et Gengis Khan.

En 1193, Muhammad, de la maison de Ghor, en Afghanistan, fond sur Delhi et Ajmere à la faveur de dissensions entre les chefs rajpoutes, s'en empare. Il établit comme vice-roi à Delhi un de ses lieutenants, Kutab-ud-din, esclave de naissance, qui, à la mort de son maître, se proclame souverain d'Hindoustan. Au lendemain de la conquête jaillissent du sol la mosquée de Kutb-ul-Islam, celle d'Ajmere et, probablement, le monument qui exprime le mieux au monde l'orgueil et l'ivresse de la victoire, le Kutab-Minar.

Cette tour triomphale de quatre-vingts mètres de hauteur, dont le nom rappelle celui de son fondateur et signifie aussi Étoile Polaire, s'élève à l'angle extérieur de la mosquée de Kutb-ul-Islam, sur l'emplacement même de la ville hindoue du roi Prithwi-Raj, impitoyablement rasée par les vainqueurs. Sa beauté, son prestige, son air d'être bâtie pour y clouer les trophées d'une domination impérisable, l'ont fait revendiquer par les Hindous. Une légende prétend que Prithwi-Raj l'éleva afin que sa fille, du sommet, pût apercevoir la Jumna. Rien ne corrobore une pareille hypothèse. J'ai visité le plus célèbre des monuments analogues construits par des Hindous : la tour de Chittore. Bâties l'une et l'autre à deux siècles de distance, en admettant que ce fût par la même race (les Rajpoutes), elles



devraient porter l'empreinte d'un génie commun. Or, tandis que l'une, sculptée du pied au faite, s'attarde en balcons emphatiques, en dieux enlacés, fleurit, pullule, merveille de grâce chevaleresque et nonchalante, le *minar* musulman surgit d'un âpre et fervent essor, tendu, volontaire et passionné. Ses cinq balcons ne rompent pas ses lignes si pures de pierre blonde et rose qui fuse vers le ciel bleu, mais chacun, au contraire, semble l'étape d'un nouvel essor. L'ornement, irréprochable et parfait, puisque destiné à Dieu, est sobre, car le croyant a hâte et l'univers entier ne confesse pas encore la grandeur de l'Unique. En un mot, l'inspiration du Kutab paraît purement musulmane, et il y a non-sens ou raffinement d'esthète un peu las à supposer que ce mâle piédestal fût destiné seulement à porter dans le ciel des langueurs de princesse opprimée par l'été.

Le *minar* doit son admirable légèreté aux cannelures convexes demi-circulaires et à angles droits, qui le moulent alternativement jusqu'au sommet du troisième étage. À partir de là, la tour s'effile en un cylindre de marbre blanc, coupé par un avant-dernier balcon. L'ordonnance et le contraste des creux et des reliefs, les jeux de la lumière et de l'ombre aigui-



LE KUTAB-MINAR, VIEUX DELHI

sant l'arête, glissant sur la surface ronde, comblant les vides; tout y donne l'impression d'une réussite d'art incomparable. Les encorbellements qui supportent les balcons s'évident en alvéoles, se découpent en machicoulis et en délicates arcades dont la richesse et le goût rappellent l'Alhambra selon quelques archéologues, tandis que d'autres y veulent reconnaître un travail purement hindou. Il n'y a pas de doute que ce ne soit le même motif qu'on retrouve dans les mosquées du Caire, plus raffiné, ayant échangé son caractère sculptural pour celui d'une polygonie mystique, raccordant avec des parois quadrangulaires la base des coupoles arabes. A l'intérieur de la mosquée du sultan Hassan, entre autres, pendent des charpentes également disposées en alvéoles, où nichent des pigeons. Ce sont ici des perruches vertes, abeilles de ces ruches féeriques, qui tournoient alentour, sur un fond de pierre rose et de ciel blanc. Entre les balcons, des bandes d'inscriptions héroïques et religieuses ceignent la tour comme les frettes d'un canon. Les hauts caractères koufiques semblent tracer leurs formules en lames de yatagan, et dans ce qu'ils proclament on reconnaît le langage que ces pierres-là devaient tenir. Les surates sacrées du Koran alternent avec la grandiloquence des paroles commémoratives. Le vainqueur s'y nomme « Allié de l'Amir-ul-Momenin » (le calife de Bagdad). Elles rappellent la Kaaba, la mosquée d'El-Aksa à Jérusalem (qui profane le lieu même où fut le Temple de Salomon), et on comprend tout à coup cette prodigieuse unité où s'est trempée la force de l'Islam. Puis, à mesure qu'elles planent plus loin de la terre, les inscriptions s'exaltent, les voix sonnent plus menaçantes dans l'air plus pur, l'orgueil s'enivre à mesure que l'horizon recule : « Salut!... ombre de Dieu!... le pied sur le cou des peuples... Firmament de la Foi des Purs! »

Ce qu'on ne décrira jamais, c'est la grâce, l'aisance, l'ingéniosité hardie dont se nouent, aux flancs côtelés de l'édifice, les rubans de caractères arabes, chacun entre deux bandes plus étroites de motifs ornementaux formant listel, les moulures à la base des balcons, les machicoulis qui en supportent les plateformes, mariés l'un à l'autre par l'arceau trilobé d'une niche inclinée, tapissée d'un relief en treillis, machicoulis que surmonte une seconde ligne d'arceaux et de niches pareils, mais regardant horizontalement cette fois. Les difficultés provenant des saillies alternativement arrondies et anguleuses, qui épousent les sculptures des encorbellements, se trouvent résolues avec le plus rare bonheur, sans nuire au caractère jaillissant et convergent des cannelures, les demi-cylindriques



expressives de force et de certitude, les arêtes aiguës des autres, découpées sur une bande mince et dure d'ombre portée, qui semblent signifier l'ardente volonté d'un implacable désir.

Le minar est décapité. Un tremblement de terre a renversé la coupole ajoutée par Feroz Shah Tughlak en 1368. Un certain major Smith entreprit, vers 1829, de la remplacer. Son œuvre, heureusement, ne fut pas jugée digne de la place qu'elle ambitionnait. On peut la voir édiflée sur un tertre, au pied de l'édifice. Elle est aussi un monument à sa manière. Les balustrades ajoutées par le major aux différents étages n'ont pas été remplacées, ni rétablies les inscriptions défigurées par son zèle restaurateur. Il comptait couronner l'édifice par un mât « en bois de frêne » portant le drapeau national.

On découvre du sommet une vue extraordinaire. Sur soixante milles carrés, le sol disparaît à peu près sous les ruines. Qu'est-ce que la désolation de la Campagne romaine à côté de celle-ci ? Dans cette plaine, pareils au fleuve, capricieux qui si souvent y changea de lit, des flux et des reflux d'humanité ont



FRAGMENT DU KUTAB-MINAR

roulé confusément. Treize cités — on peut en compter quinze — dorment là, les unes sous un fort en ruines, les autres sous des pierres informes, un pli de terrain friable, où l'herbe avare pointe parmi les tessons : Indraprastha, Dilli, Lalkot, Rai, Pithora, Kiloghéri, Siri, Tughlakabad, Firozabad, Khyzrabad, Mubarakahad, Sher Gahr, Shah Jehanabad, à l'ouest de laquelle s'étend le moderne Delhi ! C'est là que les fils des races lunaires livrèrent les batailles épiques du Mahabahrata, au temps de Ninive et de l'Exode. On maçonna dans les fondements de cette citadelle soixante-quinze mille crânes ennemis. A nos pieds, Tamerlan, pendant trois jours, fit égorger les vaincus, devant le drapeau noir qui repose encore à Samarkand,

sous le dôme de faïence bleue où dort le meurtrier de dix-sept millions d'hommes. Voici la tombe de son arrière petit-fils, l'empereur Humayoun, mort en cherchant au ciel une étoile heureuse; celle du vieux prophète Nizam-ud-din, qui fonda la fraternité homicide des Étrangleurs, à côté de celle du poète Khusrau, le « perroquet d'Hindoustan », devant laquelle les *nautchnis* viennent encore aujourd'hui porter des fleurs et danser.

Il n'y a pas de lieu au monde d'où plus de passion humaine ait fumé vers le Néant. Certains jours, un vent de fournaise soulève un nuage rougeâtre à l'horizon. Poudre d'empires que vont trouver, dirait-on, les lances d'armées en marche. La Jumna miroite autour de ses bancs de sable, derrière la masse terrifiante de Tughlakabad. La forteresse de Delhi, au nord, épanouit en pavillons de marbre ses tours de grès rouge. Et, dressée d'un bond exultant vers le ciel d'acier, la tour de Kutab-ud-din, dans ses inscriptions orgueilleuses, monte au soleil.

La mosquée de Kutab-ul-Islam, qui l'enfermait jadis dans son enceinte, est l'ainée des mosquées musulmanes des Indes. Il y a même lieu de croire que le temple précéda le *minar* triomphal que, d'après ses inscriptions, on peut attribuer à Altamsh, le successeur de Kutab-ud-din. Il fallait un monument digne d'une telle conquête et d'une telle gratitude, où dédier à la puissance d'Allah l'empire de l'Inde infidèle. Cet empire n'était encore qu'une promesse, mais le vainqueur en acheta la certitude à Dieu par d'inouïes magnificences. L'avenir ne démentit pas de si hauts espoirs. Un siècle après, Ala-ud-din conquérait le Deccan, et son lieutenant Kafur soumettait la Carnatic, élevait enfin une mosquée sur la côte méridionale, en face de Ceylan, *ubi defuit orbis*, comme les légions romaines gravant l'emblème de la Louve sur les basaltes de Thulé, au seuil des Orcades brumeuses. A son retour, l'empereur, comme pour accomplir le vœu de Kutab-ud-din, enfermait l'édifice, déjà considérablement augmenté par Altamsh, d'un portique plus vaste, commençait un second *minar* sur une échelle double de celle du Kutab, mais dont le tronçon gigantesque, à peine sorti de terre, ne fut jamais achevé.

C'est cet ensemble que nous représentent les descriptions émerveillées du voyageur arabe Ibn Batuta. Le temps, les destructions n'en ont laissé que d'admirables débris. Ils s'élèvent autour du célèbre Pilier de Fer, où le vainqueur sembla voir et consacrer un jalon mystérieux de conquêtes futures. Sans doute, cette colonne de métal massif, de sept mètres de hauteur, revêtue de caractères



inconnus, était déjà bien auparavant une énigme vénérable. Des légendes la protégeaient qui, malgré leur caractère hétérodoxe, devaient impressionner un homme d'Orient. On rapportait que le pilier sacré perçait la tête de Saher-Nag, le roi serpent, dont les convulsions, si on le délivrait, ébranleraient la terre. Les Nagas, divinités moitié hommes et moitié serpents, appartiennent aux plus antiques traditions aborigènes : j'ai vu qu'on leur rend hommage encore au bord des sources du Kashmir, leurs dernières retraites. Ainsi le culte des nymphes ne disparut qu'au moyen âge des pays chrétiens. Le musulman dut redouter quelque *djinn* formidable, respecta le Pilier de Fer, en fit le centre du parvis de sa mosquée, tandis qu'alentour vingt-sept temples idolâtres s'écroulaient, afin de fournir leurs colonnes au *livân* du nouveau sanctuaire.

On a déchiffré les inscriptions du pilier ; elles n'ont fait qu'en reculer le mystère. Les paroles obscures ont déroulé des noms de rois fabuleux. Mais c'est toujours le même lyrisme confiant en la mémoire des hommes et l'éternité vigilante. Quel est donc ce prince « qui a nagé à travers les sept bouches de l'Indus, vaincu les Balhikas en bataille, les brises de sa prouesse portant toujours l'encens sur la face des mers du Sud ? » On ne sait. L'érudition balbutie des syllabes barbares. Le reste a péri.

La mosquée primitive s'éleva selon le plan majestueux et simple des premiers édifices musulmans de ce genre : une cour rectangulaire, fermée par des galeries à colonnes ; une fontaine au milieu, en mémoire du puits sacré de la Kaaba, où s'étancha la soif d'Ismaël ; au centre du mur oriental, vers la Mecque, le *mihrab*, la niche vide, éloquemment vide, merveilleusement expressive de mystère et d'abstraction, vers laquelle se tourne le fidèle, et qui fait de chaque mosquée, selon les mots si justes de M. Al. Gayet, « à quelque distance qu'elle en soit, le vestibule d'un temple unique ».

De même qu'à Jérusalem les musulmans prirent pour le Koubbat-el-Sakkra — le Dôme du Rocher — des colonnes de temple antique, ils firent à Delhi et Ajmere porter le toit aujourd'hui absent de leurs *livâns* par des piliers sculptés hindous, bouddhistes ou jaïns. On en compte douze cents. Quelques-uns sont restés debout, offrant toute la richesse tribulaire de leur décor où, dans des endroits peu exposés, quelques formes animales et humaines ont échappé au marteau fanatique. J'y ai remarqué, entre autres, sur un pilier à segments cannelés et sculptés, des motifs de sirènes d'un caractère grec très prononcé, rappelant la facture de ces bas-

reliefs de Yusufzai aux musées de Lahore et de Calcutta, où revêcut, sur le sol même de l'Inde, la légende du Bouddha sous un ciseau presque athénien.

Mais la gloire de la mosquée, c'est le magnifique alignement d'arcades qui lui formaient une sorte de jubé colossal. Une arche centrale, de seize mètres de haut, flanquée de part et d'autre de deux plus petites, dressa d'abord son ogive fière en face du *mihrab*. Altamsh répéta de nouveau le motif à gauche et à droite, construisant de la sorte un écran percé de trois fois cinq ouvertures, et dont l'effet, purement ostentatoire, puisque l'écran ne portait rien et dominait considérablement le toit des *livâns*, dut représenter, enjambant les parvis et les cloîtres, la masse extraordinaire d'un arc de triomphe à quinze baies.

La partie centrale seule subsiste encore. Un réseau de sculptures délicates couvre la façade, serpente derrière les caractères arabes dans la grâce luxuriante et ordonnée à la fois de sa fantaisie florale. Nous retrouvons le même principe décoratif, « le problème réalisé, dit M. Gayet, de rendre le lointain sans arrière-plan ni perspective », dans les frises des mosquées du Caire, poussé à une rare perfection, idéalisée par les rehauts de la couleur, en particulier dans cette merveilleuse frise de la mosquée du sultan Hassan, laquelle est à l'Islam ce qu'est le Parthénon à l'Hellénisme.

Une étude plus approfondie montrerait sans doute l'origine hindoue des motifs transparus derrière les textes sacrés. C'est déjà l'Inde immense, irréductible, se pressant aux barreaux historiés de sa formule nouvelle. L'art copte, plus grêle, après avoir fourni ses éléments ornementaux à l'art arabe en Égypte, se plut et se reposa dans la précision lumineuse des horizons, inspireurs naguère de pylônes et des terrasses de Memphis ou de Thèbes, de même que dans la sécheresse de l'air et le retour immuable des phénomènes ; il y atteignit sa conscience la plus haute ; mais nul dogme, nulle tradition ne pourra prévaloir contre l'Inde, ses dieux innombrables, formes enlacées qui se reproduisent, grouillent, extravaguent, Olympe-jungle, vie frénétique, impatiente, débordant de toutes parts, horrible, admirable, toujours démesurée, l'Inde qui, à la place de sables fécondés ou de fanges nourricières, jette dans l'océan ses deltas pourrissants et prodigues, trop fluides, trop fiévreux, pleins de rugissements, de sèves et d'énergies indomptées.

Ce qui est hindou indubitablement dans la mosquée de Kutab-ul-Islam, c'est la structure des arches en pointe, jusqu'alors incon-

nues des peuples soumis, et qui sont formées d'assises horizontales surplombantes et sans clef de voûte.

Il reste des additions d'Altamsh et d'Ala-ud-din le tombeau du premier (1235) et une porte élevée par le second (1310). L'un et



TOMBEAU D'ALTAMSH, VIEUX DELHI

l'autre en pierre rouge, couverte de rinceaux et d'entrelacs, ils marquent deux étapes intéressantes dans la formation de ce style pathan qui mériterait un historien compétent. Le sarcophage de marbre usé qui recouvre Altamsh obstrue presque un *mihrab* sculpté. Un dôme, au-dessus du tout, a dû s'effondrer. L'ensemble, malgré ses dimensions restreintes, a de la magnificence et de l'austé-



rité, comme tant de sépultures musulmanes. C'est, en outre, le plus ancien monument funéraire de l'Inde. Le pavillon carré d'Ala-ud-din, le second Alexandre, comme le proclament les inscriptions, ouvre deux nobles portes voûtées en fer à cheval. On y sent une incontestable volonté, mais plus recueillie, sans la fougue des premiers succès. Cette tendance ira croissant, une sorte de jansénisme envahit l'architecture. L'Islam commença par la ferveur qui dressa vers nos cieux d'Occident les flèches gothiques, après la longue



PORTE D'ALA-UD-DIN, VIEUX DELHI

période où l'art chrétien, sorti en rampant des catacombes, ne se redressait pas encore sous les lourdes voûtes romanes, ployé par l'épouvante de Dieu. Culte d'esclaves et culte d'asservisseurs : on perçoit la différence. On dirait au contraire que, pour l'Islam, au lendemain des enthousiasmes du début, les difficultés de la conquête, les dissensions au dedans, les menaces au dehors, les trahisons partout, se reflètent sur les monuments religieux. On n'y sent plus l'action de grâces envolée ; ces dômes sans élan semblent, sur la mosquée ou sur la tombe, abriter une méditation farouche, de criminels colloques de créature à créateur. Le remords en est absent, car le despote ne doute pas de son droit ni de la sanction qu'il

réclame, une incomparable et sombre grandeur pare encore ces ruines. Mais l'atmosphère de lutttes, de méfiances et de crimes où elles s'élevèrent les a marquées à jamais. Il faut lire, pour s'en rendre compte, les annales sanglantes de ce moyen âge plus noir que le nôtre.

Cette progression dans la sévérité architecturale paraît constante jusqu'au moment où la domination des empereurs mogols, assise et triomphante, retrouva quelque chose de l'inspiration primitive. Non.



MOSQUÉE DE KILA-KONA, VIEUX DELHI

que cette progression soit restée continue. La dynastie de Tughlak arrive, ténèbre en cette ombre, et c'est comme un intermède de Cyclopes. Après elle, l'ouragan de l'invasion de Timour balaie tout et ne laisse, pendant cinquante ans, subsister que des fantômes, les Sayids, les Lodis, souverains sans royaumes et qui n'ont pas toujours eu le loisir de se bâtir un tombeau. Humayoun même, le père du grand Akbar, fuit devant le chef afghan Shere-Shah. C'est à celui-ci que nous devons le monument le plus accompli de ce style pathan qui, à partir de cette date (1541), — semble avoir préféré disparaître que d'évoluer, cédant le pas aux influences de la Perse et de l'Hindoustan.

Cet édifice, connu sous le nom de mosquée de Kila-Kona, s'élève parmi les ruines du vieux fort d'Indrapat, sur la place de la ville de Mahabahrâta. L'enceinte ruinée montre tous les signes d'une antiquité vénérable. Une des portes est encore murée, en souvenir d'un prince d'autrefois, qui avait juré de ne rentrer dans sa capitale que vainqueur et qui tomba sur le champ de bataille. On parvient à travers d'abjectes mesures jusqu'à la mosquée. Elle est voûtée, close, non plus à ciel ouvert, avec cinq arches de façade. Les sculptures de sa pierre rouge, les incrustations géométriques de marbre et d'ardoise y composent une ornementation sobre, sans éclat de couleur, œuvre d'un génie réfléchi, en pleine possession de lui-même. Pas de minarets; au contraire, des pendentifs à la voûte. Des textes d'une calligraphie admirablement modelée couvrent le *mihrab* de marbre blanc. Tel est ce monument, si mal connu, et où l'archéologue Fergusson salue, comme il est dit plus haut, un des styles d'architecture complets du monde.

On ne saurait faire rentrer cependant tous les monuments des trois siècles d'hégémonie musulmane qui précédèrent les empereurs mogols sous la dénomination encore vague de style pathan. Sur les données générales et traditionnelles de l'Islam, chaque envahisseur appliquait l'empreinte de sa personnalité, et si jamais religion fut individualiste, c'est celle de Mahomet. Une revue systématique des innombrables ruines éparses dans la plaine de Delhi donnerait lieu à des classements nouveaux. Sans compter les autres monuments musulmans de l'Inde inépuisable, ceux d'Ahmedabad, par exemple, ou de Bijapour, sont d'un style spécial et défini.

Nous citons tout à l'heure la maison des Tughlak. Son ancienne citadelle, au sud-ouest du Kutab, gît hors de la route du visiteur.

La plupart des voyageurs l'ignorent. Il n'y a cependant peut-être aucune autre ruine du monde qui puisse donner de sensation plus puissante. Voici, en quelques mots, son histoire.

En 1320, Ghyas-ud-din-Tughlak, un esclave turcoman devenu gouverneur de Punjab, renverse le renégat hindou qui avait succédé au trône d'Ala-ud-din. En deux ans, dit-on, il fait élever le fort de Tughlukabad, véritable cité, inspirée des camps retranchés où, dans le steppe originel, ses ancêtres nomades avaient coutume d'abriter leurs troupeaux et leurs femmes, et que reproduirent, plus tard, les empereurs mogols dans les forts d'Agra et de Delhi.

Au retour d'une expédition dans le Bengale, son fils Muham-mad Tughlak, lui offre une revue et, au passage des éléphants, l



tribune du vieux roi, ingénieusement machinée, l'ensevelit sous ses madriers. Le parricide, une fois sur le trône, réalisa un des types de tyran les plus achevés de l'histoire. Cultivé, artiste, religieux et tempérant, il ne donne pas l'impression d'une brute, d'un Commode, mais d'un Néron plus mâle. Ibn-Batouta raconte son goût de faire des présents et de répandre le sang. Sa cruauté paraît moins un jeu qu'un art. D'ailleurs, son caprice césarien ne connaît pas de mesure. Il ordonne, sous peine de mort, à tout le peuple de Delhi d'émigrer à Dlogiri, à huit cents milles de là. Des milliers d'hommes périssent de famine et l'entreprise n'aboutit pas. Il envoie une armée de cent mille soldats contre la Chine, cent mille hommes dont aucun ne repasse les gorges de l'Himalaya. L'impôt foncier est décuplé, tel général rebelle écorché vif ou foulé aux pieds d'éléphants. Les villageois prennent la jungle, deviennent brigands. Pendant ce temps, le monarque fait des battues d'hommes, par pur dilettantisme, avec des armées entières pour rabatteurs, égorge des populations de grandes cités, restaurant les plaisirs dégénérés du sport en leur forme première et logique. On rapporte qu'à la mort de celui qu'on appelle encore le Sultan de Sang, son successeur, Firoz-Shah, acheta des reconnaissances de pardon, dûment paraphées, à tous ceux qui avaient perdu le nez ou un membre par décret du feu roi. Elles emplirent un grand coffre qu'on plaça au chevet de sa tombe.

ROBERT D'HUMIÈRES

(La suite prochainement)





## ENCORE UN PORTRAIT DE PÉTRARQUE



<sup>A</sup> *Gazette* a publié en 1890<sup>1</sup> un dessin représentant Pétrarque, qui a promptement fait disparaître dans l'usage tous les portraits plus ou moins authentiques qu'on avait l'habitude de reproduire. Il se trouve aujourd'hui en tête des éditions les plus autorisées du *Canzoniere*. Il ne nous avait pas été difficile de démontrer que ce noble profil pouvait être considéré comme l'image la plus certaine du poète.

N'était-il pas en tête du manuscrit

de son *De Viris illustribus*, offert, peu d'années après sa mort, à son dernier protecteur, François de Carrare, par Lombardo della Seta, le plus fidèle et le plus dévoué de ses disciples ? Il y avait dans cette double provenance une garantie qui devait assurer à ce portrait, d'ailleurs non dépourvu de valeur d'art, le respect qu'il a obtenu.

C'est encore un manuscrit des œuvres latines de Pétrarque qui nous apporte aujourd'hui un second portrait, d'un caractère assez différent, mais dont l'intérêt iconographique n'est pas moindre. On pourra même en trouver l'autorité plus sûre encore, puisqu'il a

1. 3<sup>e</sup> pér., t. III, p. 162-174 : *Un nouveau portrait de Pétrarque*. Cette étude sur l'iconographie de Pétrarque a été reproduite dans les *excursus* d'un livre aujourd'hui épuisé : *Pétrarque et l'humanisme*. Paris, 1892, p. 375-384.

été exécuté non seulement du vivant de Pétrarque, mais encore sur son ordre et sous ses propres yeux.

Le volume qui le contient (aujourd'hui à la Nationale de Paris, fonds latin, 6069<sup>T</sup>) vient de la bibliothèque même du poète. Deux notes de sa main en témoignent (aux feuillets 2 et 22), et



· PORTRAIT DE PÉTRARQUE

D'après une miniature d'un manuscrit de sa bibliothèque. (Bibliothèque Nationale, Paris.)

ce livre, d'une ornementation très soignée et même assez riche, vient s'adjoindre en bonne place à la série que j'ai fait connaître des manuscrits à miniatures de sa collection<sup>1</sup>. Notre bibliophile

1. *Gazette archéologique*, 1889 (av. fac-sim.). Dans notre manuscrit, le frontispice est important par sa décoration. Cinq petits personnages ont été peints assis sur le feuillage des rinceaux, dans des attitudes diverses de méditation et de travail; quatre tiennent un livre à la main, le cinquième une plume, une écritoire et un rouleau. Dans les en-tête des livres, le peintre a donné beaucoup de vie à la représentation de paysans vendangeant, buvant, donnant à manger à des oiseaux. Tout cela est du goût de Pétrarque.



était en droit d'y faire peindre son propre portrait dans la grande lettre ornée du frontispice. C'est, en effet, le texte original de son œuvre historique et morale intitulée : *Liber rerum memorandarum*, où il n'a pas craint de recueillir, contrairement à ses habitudes, de nombreux souvenirs sur ses contemporains, et de mêler les anecdotes de son temps aux compilations tirées de l'antiquité. La place du portrait de l'auteur est assez souvent dans la première lettre d'un manuscrit. Mais là où se rencontre d'ordinaire un Cicéron de fantaisie ou un Aristote revêtu d'un bonnet de docteur en théologie, nous nous trouvons en présence d'une figure d'une précision et d'une réalité singulières.

La cape brun rougeâtre, doublée de vert, encadre le visage d'un vieillard qui se présente de trois quarts. Deux longues rides sillonnent le front tout entier; l'œil se bride; la bouche reste belle au-dessus du menton rasé. On doit noter encore la longueur du nez, la finesse des lèvres et la grande douceur des prunelles bleues. Les traits, qu'il est possible de comparer au profil du manuscrit du *De Viris*, sont en parfaite concordance.

Nous avons enfin, dans ce précieux manuscrit, un portrait d'une authenticité incomparable. On n'aura jamais, sans doute, celui de Laure, que Simone Martini avait exécuté pour son ami, vraisemblablement aussi en miniature (*Ivi la vide e la ritrasse in carte*). Contentons-nous de trouver dans la miniature de Paris les traits de Pétrarque. Mais ce n'est pas le brillant poète d'Avignon, si fier de sa jeune beauté et de sa grâce irrésistible, si soigné de son vêtement, si vain des louanges que les femmes donnaient à son nom; ce n'est même pas le solitaire de Vacluse, vivant au milieu de ses livres et que l'amour occupe moins que la science. C'est un vieillard, chargé d'ans et de renommée; c'est l'homme de piété et d'érudition; c'est l'auteur révérend de ces œuvres latines, alors tant célébrées, qui n'auraient peut-être pas suffi à maintenir sa gloire, mais qui ont fait de lui quelque chose de plus qu'un grand poète, puisqu'il a été par elles le véritable initiateur de la Renaissance.

PIERRE DE NOLHAC.





## LES RÉCENTES DÉCOUVERTES DE BRONZES ANTIQUES

---

### I

#### L'ÉPHÈBE DE CERIGOTTO



Les lecteurs de la *Gazette*, qui sont aussi ceux de la *Chronique*, connaissent déjà la surprenante fortune qui vient d'échoir au musée d'Athènes : une quarantaine de statues en bronze et en marbre, repêchées au fond de la mer, au large du cap Malée, où un naufrage les avait englouties depuis quelque deux mille ans. On s'est vite rappelé que, d'après un texte de Lucien, un des vaisseaux chargés des dépouilles artistiques de la Grèce par Sylla fut englouti dans ces parages. Je crois qu'il y a là plus qu'un rapprochement

curieux. Selon toute vraisemblance, c'est le navire même de Sylla dont les scaphandriers de Cerigotto ont retrouvé les débris : du moins aucun des fragments dont j'ai vu la photographie n'oblige-t-il de descendre à une date plus récente. La preuve décisive ne pourrait être fournie, il est vrai, que par la découverte du tableau de Zeuxis,

la *Centauresse*, que Lucien cite parmi les œuvres submergées. Mais est-il sûr que, si on le retrouvait, on pourrait encore le reconnaître?

Car malheureusement l'eau salée conserve beaucoup moins bien les œuvres d'art que le sable d'Égypte les papyrus. Les noyés de Cerigotto, alignés dans une des salles du Musée National, offrent, paraît-il, l'aspect le plus attristant. « Figurez-vous, m'écrit un ami, des cadavres rongés par le feu, des débris recouverts de coquillages, des pustuleux que dévore quelque horrible maladie. Les marbres sont en grande partie rongés et il ne reste plus de modelé. On devine seulement de belles formes et des attitudes. C'est à en pleurer de voir là ce peuple de statues, qui représentent sans doute bon nombre d'originaux grecs, volés par les infâmes Romains, qui seraient pour nous comme une nouvelle histoire de la sculpture et dont maintenant il n'y a plus rien à tirer. »

On partagera ces regrets sans s'associer à ces doléances. Car si les « infâmes » Romains n'avaient pas dérobé ces statues, si un naufrage providentiel ne les avait pas retirées pendant vingt siècles de la circulation, combien d'entre elles auraient échappé, un jour ou l'autre, au chaufour ou au creuset, c'est-à-dire à la destruction complète, définitive? Comme cela, du moins, la ruine n'aura pas été entière. Tout ce qui trempait dans l'eau, me dit-on, a péri; mais ce qui était dans la vase ou le sable a survécu, et, dans le nombre des survivants, il y a cinq ou six pièces qui, à elles seules, valent tout le mal qu'on s'est donné. La *Chronique* les a déjà énumérées: ce sont deux grandes statuettes d'athlètes en bronze, du style de Polyclète; une statuette drapée de femme, dans le même métal; une statue masculine, en marbre, où M. Cavvadias reconnaît un « guetteur » (*aposcopeuôn*), de l'école rhodienne; la tête et le bras d'un pugiliste en bronze, œuvre excellente du v<sup>e</sup> siècle, malheureusement très endommagée. On remarquera l'analogie de la tête (reproduite plus haut) avec celle du *Pancratiaste* d'Olympie, si farouche et si vivante.

Mais la perle de la collection (cette métaphore sous-marine est ici à sa place), c'est, sans contredit, la grande statue en bronze dont notre similitravure montre la partie supérieure, seule restituée jusqu'à présent. M. Cavvadias, à qui nous devons communication de ce précieux document, nous écrit que le reste existe, mais brisé en plusieurs fragments; les morceaux pourront tous être rajustés, de manière que la figure entière se dressera bientôt en pied; un restau-



rateur napolitain est chargé de ce travail délicat. Nous n'avons pas cru devoir reproduire les fragments encore dissociés des jambes ; ce que nous montrons, malgré l'oxydation, les cassures, les dépôts calcaires, suffit à faire apprécier l'importance et la maîtrise de



L'ÉPHÈBE DE CERIGOTTO, BRONZE

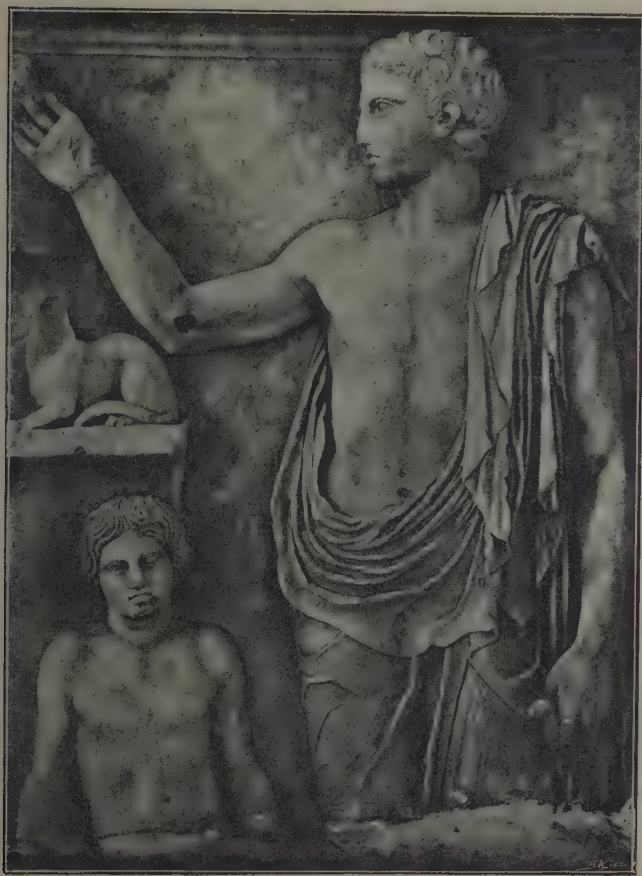
(Musée d'Athènes.)

l'œuvre. Ce n'est pas seulement la rareté des bronzes grecs de grandeur naturelle qui en fait le prix ; c'est le charme délicat du modelé, le galbe exquis des bras, la finesse des traits et des mains, le rythme souple et reposé, l'expression rêveuse du visage, où respire une grâce juvénile. L'art attique n'a pas de plus pur joyau dans son écrin.

Que nous soyons en présence d'un ouvrage du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et d'un ouvrage de maître, cela s'entend de soi. Mais quel maître? et que représente la figure? c'est ici que le doute commence. On a prononcé le nom de Lysippe, le plus célèbre bronzier de l'époque. Je ne crois pas ce rapprochement fondé. Autant que nous pouvons connaître le style de Lysippe, — et nous ne le connaissons que par des copies, souvent médiocres : l'*Apoxyomène* du Vatican, le *Gladiateur* du Louvre, l'*Athlète* de Delphes, la statuette d'*Alexandre*, de la collection Nelidoff, — la manière de cet artiste se caractérisait par je ne sais quoi d'héroïque, même dans les figures tranquilles, par de très petites têtes sur des corps d'une sveltesse presque exagérée, des yeux levés au ciel, des chevelures en coup de vent. Rien de semblable ici : les proportions sont exactement conformes à la nature, la tête assez forte, le regard baissé, la chevelure au repos et divisée en bouclettes « courtes et drues », pour emprunter une expression de M. Collignon; la pose toute entière exprime le calme, la douceur et une vague mélancolie. Pensera-t-on donc à Praxitèle? Je suis, pour ma part, très frappé de certaines ressemblances d'exécution; de forme et surtout de sentiment entre notre statue et l'*Hermès* d'Olympie, et je ne répugnerais nullement à y voir une œuvre de la jeunesse de Praxitèle; mais la vérité oblige de signaler, à côté d'analogies caractéristiques, comme, par exemple, la saillie de la moitié inférieure du front, le traitement tout marmoréen des cheveux, l'amortissement de la paupière inférieure, quelques différences assez notables. Non seulement le corps est singulièrement d'aplomb, en comparaison des attitudes inclinées et sinueuses chères à Praxitèle, même dans les figures dénuées d'un support accessoire, mais encore le volume du crâne, la largeur du cou, la longueur du menton, l'expression un peu sévère, contrastent avec le galbe affiné et presque efféminé de la statue d'Olympie. Sans vouloir donc repousser *a priori* l'attribution à un maître qui fut, on l'a trop oublié, presque aussi célèbre comme bronzier que comme marbrier, je n'ose pas m'en porter garant. Le iv<sup>e</sup> siècle a produit d'autres sculpteurs éminents, dont les œuvres, fort appréciées des Romains, combinaient dans des proportions variables, comme notre statue, les fortes traditions de l'école de Polyclète avec les grâces nouvelles de l'école attique. Le nom d'Euphranor, entre plusieurs, se recommande à notre choix par son goût du nu, sa science du rythme, son attachement au canon polyclétéen : corps un peu courts, têtes et membres un peu grands. Mais je ne voudrais pas écrire un chapitre nouveau

de l'ingénieur romain que M. Furtwängler a consacré à cet artiste plus célèbre que connu.

Quant à l'explication de la statue, il faut partir des données



STÈLE FUNÉRAIRE D'ÉGINE

(Musée d'Athènes.)

matérielles fournies par M. Cavvadias : la main gauche, qui pend naturellement le long du corps, était vide ; le bras droit, demi-tendu, tenait un objet, aujourd'hui disparu, mais qui a laissé une trace ronde ; M. Cavvadias, très dubitativement, propose d'y voir une balle. Ces données, si insuffisantes qu'elles soient, nous obligent à écarter la désignation d'Hermès, d'abord proposée, et tout particuliè-



rement celle d'« Hermès orateur<sup>1</sup> ». L'éphèbe que nous avons sous les yeux est probablement un simple mortel, non un dieu ; tout au plus pourrait-on songer à Hypnos, le génie du sommeil, ou à un *Agathodaemon*, comme celui d'Euphranor, qui tenait une patère de la main droite, un épi et des pavots de la gauche<sup>2</sup>. Si l'« objet rond » pouvait être interprété comme une patère, le geste conviendrait d'ailleurs également bien à un homme offrant une libation, sujet fréquent dans la statuaire grecque. Ou encore, s'il s'agit d'une couronne, on pourrait penser au motif du « couronnement de la stèle » dont les lécythes blancs offrent tant d'exemples. Mais si nous nous en tenons à la balle de M. Cavvadias, ou à un objet de forme analogue, une autre solution se présente. Assurément, il ne peut être question d'un *joueur* de balle<sup>3</sup>, occupation incompatible avec le calme de l'attitude et surtout avec la direction du regard. Mais la balle ne servait-elle pas, alors comme aujourd'hui, à d'autres usages, et, par exemple, pour amuser ou agacer un enfant ou un animal domestique ? Volontiers me figurerais-je notre éphèbe groupé avec un lévrier, auquel il montre de haut soit une balle, soit une galette, soit même un oiseau, et qui, dressé sur son arrière-main, tend la patte et le museau vers l'objet convoité. C'est exactement le sujet représenté sur une stèle funéraire attique<sup>4</sup>. Une peinture de vase de l'Ermitage<sup>5</sup> nous montre Aphrodite se conciliant ainsi les bonnes grâces du chien de Pâris. Ailleurs, c'est une jeune fille qui agace un chien avec une tortue suspendue au bout d'un fil<sup>6</sup>. Il serait facile de multiplier les exemples<sup>7</sup>. Parfois le daim ou la biche remplace le chien, et, dans le monde de la fantaisie, Dionysos lutine ainsi sa panthère familière. Le *Narcisse* de Naples n'est pas autre chose, on le sait, qu'un Dionysos praxitélien dans cette attitude.

On n'objectera pas qu'un pareil sujet convient mal à la dignité

1. La ressemblance avec la statue en bronze d'Helenenberg (musée de Vienne ; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, t. II, p. 152) se réduit à l'attitude générale ; le mouvement du bras droit est tout différent.

2. M. Svoronos pense à Persée, tenant la tête de la Gorgone.

3. Un éphèbe s'exerçant avec une balle en pierre est représenté sur un lécythe en marbre (Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, fig. 57).

4. Gardner, fig. 61 : *L'Enfant à l'oiseau*. Sur la stèle d'Euempolos (*ibid.*, pl. xviii) l'homme assis montre un oiseau à deux enfants.

5. Stephani, *Atlas*, 1863, pl. I, 1-2 (S. Reinach, *Répertoire de vases peints*, I, 15). Cf. *Atlas*, 1868, pl. IV, 3 (*ibid.*, I, 27).

6. Vase Coghil, n° 44 (*Rép.*, II, 15).

7. Voir encore *Rép.*, I, 413 (Ruvo) ; II, 299 (Tischbein).

du grand art. La sculpture humanisée du iv<sup>e</sup> siècle ignorait de tels scrupules ; elle abordait franchement le « genre » avec la *Fileuse* de Praxitèle, la *Joueuse de flûte ivre* de Lysippe, etc. Pourquoi, d'ailleurs, se serait-elle montrée plus sévère que le bas-relief funéraire ? Les motifs familiers abondent dans les stèles attiques de cette époque et, dans plus d'un cas, semblent inspirés de groupes en ronde-bosse dus à des maîtres célèbres. Une très belle stèle d'Égine, conservée au musée d'Athènes, et qui paraît dater des dernières années du v<sup>e</sup> siècle, mérite surtout d'être rapprochée de notre bronze. Le sujet, malgré les doutes et les divagations des critiques, est d'une clarté transparente : un éphèbe décroche une cage pour y enfermer un oiseau, que guette un petit animal, chien ou chat, accroupi sur une stèle<sup>1</sup> ; au pied de celle-ci, un jeune esclave. L'analogie de geste et de style entre la stèle d'Égine et la statue de Cerigotto ne saurait être méconnue. Je ne veux pas pour cela substituer à toute force un oiseau à la balle de M. Cavvadias, ni un chat au lévrier supposé. J'ai voulu seulement montrer par cet exemple que les sujets les plus familiers, les scènes de genre même, traités avec largeur et simplicité, n'offusquaient pas le goût attique et ne paraissaient pas contraires à la majesté calme de la tombe. Je ne serais donc nullement surpris si la statue sauvée des eaux, même restituée en « éphèbe lutinant un chien », avait eu une destination funéraire.

Quoi qu'il en soit de ces points de détail, sur lesquels l'hypothèse et la controverse se donneront libre carrière, l'intérêt, le mérite exceptionnel de l'œuvre ne sauraient être contestés. Elle prendra rang, à côté de l'*Hermès* d'Olympie et de l'*Aurige* de Delphes, parmi les plus précieuses conquêtes que l'archéologie ait faites dans ces dernières années. Remercions la mer, cette vieille alliée de la Grèce, d'avoir, cette fois, si bien conservé son dépôt et surtout de l'avoir restitué ; grâce aussi soient rendues aux modestes pêcheurs d'éponges sans lesquels

*Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.*

THÉODORE REINACH

1. Comparez la coupe de Douris (?), catalogue Sambon-Bourguignon (1901), n° 52 ; ici l'éphèbe tient sur ses genoux la cage où il vient d'enfermer l'oiseau.

## II

## LES DERNIÈRES FOUILLES DE POMPÉI

Les visiteurs de la célèbre maison des Vettii se souviennent qu'il y a peu d'années encore un terrain cultivé la dominait du côté du levant. C'était le domaine Barbatelli, qui dépassait de huit ou neuf mètres le niveau de la maison, et contournait les murs au nord de Pompéi. Comme la plupart des propriétés particulières sur lesquelles l'État a le droit de déverser les déblais (*diritto discarico*), le domaine Barbatelli, en vertu du décret de Joachim Murat, était destiné à recevoir les terres provenant des fouilles voisines. Le hasard voulut cependant que les déblais tirés du *vicolo* des Vettii fussent portés ailleurs, et le domaine Barbatelli resta ainsi intact, formant à côté de la maison un amas de terre assez élevé.

C'est là que s'arrêtait la ruelle des Vettii. Mais on supposa tout naturellement qu'elle continuait au-dessous des terres voisines et que les vignes et les orangers cachaient de nouveaux édifices. L'hypothèse sembla plus vraisemblable encore quand on reconnut que certaines portes s'ouvraient du côté de ce terrain, et que la rue des Tombeaux s'infléchissait dans cette direction. Il y a trois ans, des pourparlers furent engagés et l'État réussit à acheter le domaine Barbatelli, ou du moins vingt-sept *moggies* de terrain, pour la somme de vingt et un mille francs, payables par annuités et sans intérêts.

Les fouilles commencèrent immédiatement, et le déblaiement fut entrepris dans la partie la plus éloignée de la muraille, sur les confins d'une propriété appartenant à M. d'Aquino. C'est dans cette propriété que, quelques années auparavant, on avait découvert la fameuse mosaïque de l'*École de Platon*. En novembre 1900, on venait de trouver une grande quantité d'objets en bronze, ainsi qu'une magnifique casserole en argent, lorsque les ouvriers ramenèrent à la lumière la superbe statue de l'*Ephèbe*.

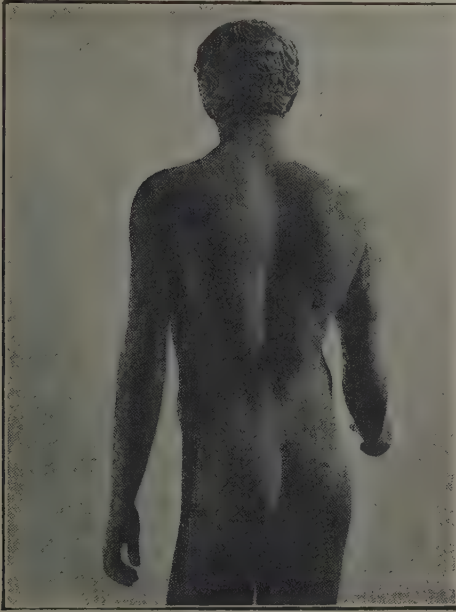
L'archéologue Giulio de Pietra, alors directeur du musée de Naples, consulté par moi, a bien voulu me donner sa très compétente appréciation, que je communique aux lecteurs de la *Gazette*, avec les photographies de la précieuse statue, exécutées par Esposito.

On serait d'abord tenté de considérer l'*Ephèbe* comme une œuvre grecque, tant est grande la perfection du dessin et du modelé. Mais il est plus probable que cette belle statue est une excellente



copie d'époque romaine. L'original serait un bronze antérieur à Polyclète, remontant au milieu du v<sup>e</sup> siècle. L'usage s'était établi à cette époque de laisser le personnage représenté poser d'aplomb sur les deux pieds. C'est plus tard seulement qu'est venue l'habitude de faire porter le poids du corps sur une seule jambe, tandis que l'autre pied ne touche la terre que par la pointe de l'orteil.

On a, pour ainsi dire, un pendant de l'*Éphèbe* dans le célèbre



L'ÉPHÈBE DE POMPÉI, BRONZE  
(Face postérieure.)

*Idolino* déterré à Pesaro en 1530 et placé dans la galerie des Offices, à Florence. La forme du crâne et l'arrangement de la chevelure de l'*Idolino* relèvent aussi de l'art péloponésien. Mais dans cet ouvrage, comme dans d'autres sculptures se rattachant à la même école, la ligne sous-ocellaire est courte et le grand oblique abdominal a un relief accentué. Ces détails anatomiques caractérisent le *Doryphore* de Polyclète, les statues de Jupiter, de Pélops et d'Apollon des frontons oriental et occidental du temple de Jupiter à Olympie. Au contraire, dans la statue récemment découverte à Pompéi, on constate des éléments qui font penser aux ouvrages attiques d'une période antérieure. Peut-être l'original de l'*Éphèbe* était-il l'œuvre

d'un artiste de l'Attique un peu antérieur à Phidias, et qui se serait inspiré des chefs-d'œuvre des artistes d'Argos.

Dans la main gauche, l'*Éphèbe* serre un aplustre, et, dans la droite, il tient un instrument de bronze, évidemment destiné à la suspension de deux lampes. L'aplustre, ornement formé de petits ais et ressemblant beaucoup à une aile d'oiseau, était communément placé sur le haut de la poupe des navires ; mais, parfois, il servait à soutenir une lampe ou une corbeille. Il est vraisemblable que le propriétaire de l'*Éphèbe* le céda à un Pompéien qui en fit un lampadophore et fit ajouter l'aplustre et l'instrument que tient la main droite. La patine de cet instrument diffère de tout le reste de la statue. L'antique patine est d'argent ; celle du second porte-lampe est cette patine verte caractéristique des ouvrages trouvés à Pompéi.

En résumé, l'*Éphèbe* fut d'abord une représentation de jeune homme, sans aucune destination pratique ; un copiste ajouta l'aplustre dans la main gauche ; un fondeur mit dans la droite un second porte-lampe. Peut-être doit-on conclure que le bâtiment où a été trouvé l'*Éphèbe* est un atelier de fondeur. D'autres objets y ont été découverts ; il faut attendre encore, et espérer que des fouilles ultérieures amèneront de nouvelles trouvailles, permettant d'émettre une hypothèse plus certaine sur la prétendue fonderie voisine de la maison des Vettii.

S. DI GIACOMO





petite des Beaux Arts

Héliog. J. Chauvet

# EPHEBE

Statue en bronze découverte à Pompéi

Impr. Paul Moqha













## LA PREMIÈRE FLORAISON DE L'ART GOTHIQUE

---

### L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT

---



Parmi les églises du <sup>xii</sup>e siècle élevées sur les bords de l'Oise et dans la région qu'arrose cette rivière, — région qui fut la terre natale du gothique, — il s'en trouve une que l'on peut considérer comme un des types les plus achevés de cet art à son origine, attendu qu'il nous le donne dans sa fleur, c'est-à-dire dans sa simplicité et sa pureté primitives.

Cette église est celle de Saint-Leu-d'Esserent. Construite sur une colline, dont la pente descend rapidement jusqu'au grand cours d'eau, elle domine de ses trois clochers le charmant village qui monte en s'étageant jusqu'à la base de ses vieux murs. Gravissons cette pente pour étudier l'édifice; mais, avant de commencer cette étude, disons quelques mots sur l'origine du prieuré de bénédictins auquel il appartenait.

Le prieuré de Saint-Leu-d'Esserent fut fondé au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle par Hugues, comte de Dammartin et seigneur d'Esserent. Fait prisonnier lors d'un voyage en Palestine, sa rançon fut payée par les bénédictins d'un petit monastère situé près du bois Saint-Michel. De retour dans ses domaines, Hugues, qui était un homme reconnaissant, fit bâtir, dans l'enceinte d'un château qui existait sur la colline d'Esserent, un monastère et une église, dont il fit don aux moines de saint Benoît. Ceux-ci choisirent comme patron de leur église saint Leu, archevêque de Sens. De là le nom de Saint-Leu-d'Esserent que prit le pays. Le comte de Dammartin abandonna ensuite au prieuré tout ce qu'il possédait à Esserent, aux termes de la charte de fondation qui porte la date de 1081. Enfin, nous savons que Hugues et la comtesse son épouse furent inhumés dans l'église, l'un à droite et l'autre à gauche du sanctuaire. Il résulte de ce simple aperçu historique qu'à la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle il existait à Saint-Leu-d'Esserent une église, et que cet édifice n'était pas l'église actuelle, puisqu'il est reconnu que celle-ci est de la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, de 1180 environ, ainsi que l'indique son architecture. Nous reste-t-il une partie du premier édifice? Oui. C'est le portail, c'est-à-dire le porche, la grande salle qui le surmonte, salle dans laquelle était la bibliothèque des moines, et le clocher. Le porche a ses arcades en arcs brisés, tandis que les fenêtres de la grande salle, ainsi que celles du clocher, sont en plein cintre. L'intérieur de la salle est voûté en arcs brisés. Ce mélange des deux styles, le gothique et le roman, indique le milieu du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Il est donc certain que lorsque les bénédictins remplacèrent leur église romane par une église gothique, ils conservèrent cette façade qui venait d'être terminée et qui était très belle. On retrouve aussi à l'intérieur de l'édifice deux vestiges de l'église primitive. Ce sont ses deux premiers piliers, actuellement encastrés dans le mur du portail. Leurs chapiteaux, comme forme et comme ornementation, indiquent bien le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle.

Maintenant franchissons le porche, sur lequel nous reviendrons, et voyons cet intérieur de l'église, qui est la partie la plus importante du monument.

\* \* \*

La nef de Saint-Leu-d'Esserent se compose de six travées, avec collatéraux simples. Dans le collatéral droit existe une chapelle où devaient être autrefois les fonts baptismaux, mais qui sert aujourd'hui de sacristie. Cette chapelle a été ajoutée au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. On sait que le

plan des églises du gothique primitif ne comportait pas de chapelles aux collatéraux des nefs. Les cathédrales de Chartres et de Reims ont conservé cette disposition, tandis que d'autres, celles de Paris et d'Amiens, par exemple, ont vu s'ajouter des chapelles à leurs bas-côtés à la fin du <sup>xiii</sup>e siècle et au <sup>xiv</sup>e.



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT

Dix piliers, dont neuf cantonnés en croix et un formé de colonnettes en faisceau, sont les majestueux supports de cette nef. Le pilier formé de colonnettes en faisceau, qui est le premier à gauche en entrant dans l'église, a été refait au <sup>xv</sup>e siècle. Ses chapiteaux sont feuillagés, et les bases de ses colonnettes portent sur un socle très élevé. Les piliers cantonnés en croix, sauf les deux derniers à gauche, qui n'ont pas d'ornementation, ont des chapiteaux feuillagés. Les



tailloirs des chapiteaux des neufs piliers sont octogonaux. Leurs bases sont à gorges, avec tores et pattes. Les petits socles de chaque pilier et de ses colonnettes reposent sur un large socle octogonal, rappelant par sa forme celle du tailloir. Sur les chapiteaux portent trois colonnettes qui, s'élançant jusqu'à la voûte, reçoivent sur leurs petits chapiteaux les retombées des arcs ogives. Le pilier cantonné en croix est le plus beau qu'aient trouvé les gothiques. C'est lui qui règne en maître dans la cathédrale d'Amiens, le grand chef-d'œuvre de l'art monumental du moyen-âge. A ces dix piliers il convient d'ajouter les deux piliers engagés dans le mur du porche, et qu'il ne faut pas confondre avec ceux de la construction primitive, dont nous venons de parler.

Les grands arcs qui surmontent les piliers sont des arcs brisés équilatéraux, n'ayant pour tout ornement qu'une moulure torique, ce qui donne à la nef un aspect très simple, car, ne l'oublions pas, malgré la théorie qui a cours aujourd'hui, c'est l'arc brisé qui est et restera le caractère essentiel, distinctif, du gothique, et, par suite, sa forme est pour beaucoup dans l'impression que produit un édifice. L'arc équilatéral que nous voyons à Paris, à Chartres, à Amiens, est supérieur en majesté à l'arc aigu qui se voit à Reims et à Rouen. On devine l'effort dans l'arc aigu, tandis que dans l'arc équilatéral on sent la force calme et ayant conscience d'elle-même.

Au-dessus des grandes arcades court le triforium. Il est formé, dans chaque travée, de trois petites arcades encadrées par un grand arc. Les colonnettes de ces arcades ont des chapiteaux carrés et leurs arcs n'ayant qu'une moulure torique s'harmonisent parfaitement avec les grands arcs des piliers.

Les hautes fenêtres présentent chacune deux élégantes lancettes surmontées d'une jolie rose.

Puis vient la voûte, qui rachète par son ampleur — on pourrait dire par sa solennité — ce qui, selon nous, lui manque un peu comme élancement. Ses nervures sont d'une remarquable légèreté.

Cette nef est largement éclairée, non seulement par ses fenêtres à doubles lancettes, mais encore par la grande rose percée dans son pignon, qui dépasse de toute sa hauteur la partie supérieure du porche. Primitivement, le triforium recevait du jour à droite et à gauche et, dans chaque travée, par une petite rose placée entre deux petites fenêtres. Plus tard, roses et fenêtres furent bouchées. On a rouvert récemment celles du triforium nord, et il faut espérer que bientôt on rouvrira celles du triforium sud; de cette façon,

l'éclairage de la nef sera complet. Les bas-côtés ne manquent pas non plus de jour. Le bas-côté droit a sept fenêtres de hauteur moyenne, et celui de gauche six fenêtres très courtes, jusqu'à la partie rectangulaire du chœur. A partir de ce point, il n'y en a plus.

Le chœur de notre église se compose d'une partie droite ou rectangulaire et d'un rond-point avec pourtour et chapelles absidales. La partie droite est formée d'une travée double et d'une travée simple. Le rond-point présente sept petites travées comme dans les grandes cathédrales. Parlons d'abord de la partie droite.

La travée double est encadrée par quatre piles, deux à droite et deux à gauche, formées chacune de cinq colonnettes qui, partant du sol, montent d'un seul jet jusqu'à la voûte. De chaque côté, un pilier monocylindrique, posé entre les deux piles, divise la demi-travée double en deux demi-travées simples, et reçoit sur son robuste chapiteau, carré et couvert de feuillage, les retombées de milieu des deux grands arcs. La travée simple est encadrée par les deux dernières piles de la travée double et par les deux piles du rond-point. Le grand arc de droite et le grand arc de gauche retombent sur les chapiteaux des colonnettes engagées dans les piles.

Passons au rond-point ou partie circulaire du chœur. Il est soutenu par six piliers monocylindriques semblables aux deux piliers de la travée double dont nous venons de parler. De ces six piliers, le premier de droite et le premier de gauche, le troisième de droite et le troisième de gauche sont d'égale grosseur, mais les deux piliers intermédiaires, le deuxième de droite et le deuxième de gauche, sont plus minces, d'une ténuité vraiment surprenante; on se demande comment ils peuvent supporter la charge qui pèse sur eux. Ces piliers du rond-point de Saint-Leu-d'Esserent font tout de suite penser à ceux du rond-point de Notre-Dame de Mantes, les deux édifices étant d'ailleurs contemporains. A Mantes, comme ici, les constructeurs semblent avoir joué avec la pierre. Les chapiteaux des piliers de notre rond-point sont larges, carrés et ornés de riches feuillages que nous déterminerons plus loin. Sur leurs tailloirs posent trois colonnettes qui filent jusqu'à la voûte, pour recevoir, sur leurs minuscules chapiteaux, les retombées de ses nervures. Il faut remarquer que le pilier monocylindrique, surmonté de son beau chapiteau carré, appartient surtout à l'architecture de l'Île-de-France. Il a vraisemblablement pour type le pilier de Notre-Dame de Paris, édifice dont l'influence a été plus considérable et s'est

étendue plus loin qu'on ne le pense généralement. Les grands arcs de cette partie de l'église sont des arcs brisés équilatéraux légèrement surélevés. Ils n'ont, comme ceux de la nef, qu'une simple moulure torique. Quand on entre dans l'église de Saint-Leu-d'Esserent, une des premières choses qui frappent, c'est la ressemblance de ses arcs avec ceux de Notre-Dame de Paris, ressemblance qui existe également entre son triforium et celui de la grande cathédrale. Nous dirons, cependant, qu'à Saint-Leu-d'Esserent, où les arcs du rond-point sont un peu surélevés, celui du milieu, qui finit le sanctuaire, est trop évasé. Ce défaut dans l'arc, qui forme le point central de la perspective, nous semble regrettable. Il n'est pas d'ailleurs spécial à Saint-Leu-d'Esserent, car on le retrouve au rond-point de la cathédrale de Troyes, postérieur à celui de notre église. Cet arc, d'ailleurs, n'a pas été heureux. Son gros tore a été enlevé, nous ne savons pour quelle raison, et à la place du tore supprimé se trouve nécessairement un large cavet, peu profond il est vrai.

Le triforium de la partie droite du chœur et celui du rond-point n'ont que deux petites arcades par travée. Les arcs des deux petites arcades de la travée du milieu du rond-point ont l'évasement du grand arc que ces arcades surmontent. Dans ce triforium du rond-point se trouve une chapelle, placée au-dessus de celle de la Vierge du pourtour. Elle est éclairée par trois fenêtres.

Les hautes fenêtres de la partie droite du chœur et celles du rond-point n'ont qu'une verrière. Elles sont courtes et n'ont pas l'élégance de celles de la nef.

La voûte du chœur a l'ampleur que possède la voûte de la nef.

Dans le pourtour du chœur sont cinq chapelles rayonnantes. Celle du chevet, dédiée à la Vierge, supporte, ainsi qu'il vient d'être dit, la chapelle du triforium. Dix fenêtres jettent un flot de lumière dans ces chapelles et dans le pourtour.

Tel est l'intérieur de Saint-Leu-d'Esserent. Il serait irréprochable si le grand arc du milieu du rond-point était moins évasé. Toutefois, cette largeur, qui nous semble une imperfection, ne l'est peut-être pas pour d'autres, et ne devait pas choquer les constructeurs du XII<sup>e</sup> siècle; mais il est dans nos habitudes de donner nos impressions telles que nous les ressentons.

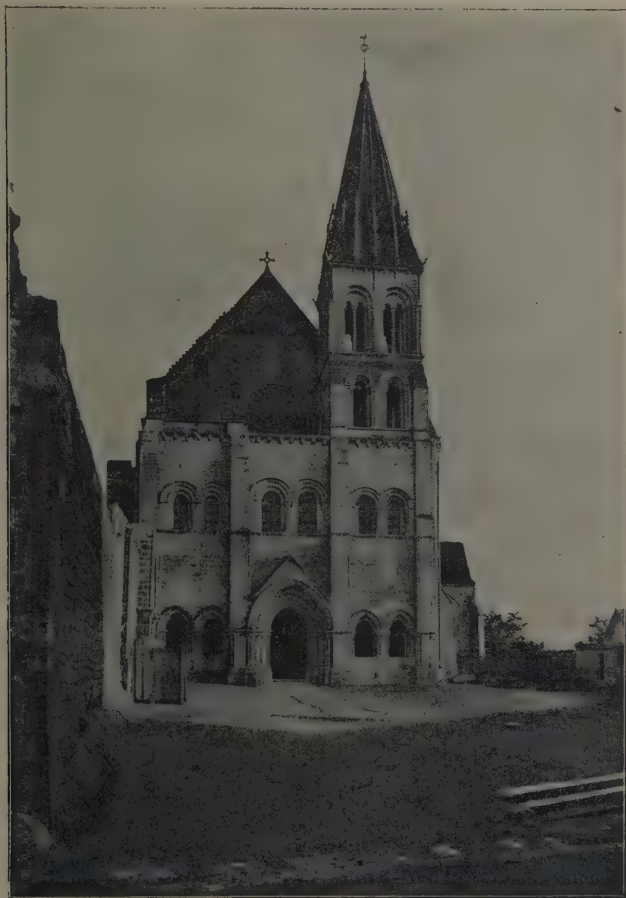
\* \* \*

Passons à l'extérieur.

Le portail de Saint-Leu-d'Esserent se compose d'un porche extérieur ou narthex, et d'une grande salle située au-dessus du



porche, ainsi que nous l'avons dit en commençant. Il est divisé verticalement en trois parties par quatre contreforts. C'est sur la partie droite ou partie méridionale que s'élève le clocher proprement dit, dont la base et le premier étage rentrent dans l'ordonnance du



PORTAIL DE L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT

porche et de la grande salle. Le second clocher, qui devait s'élever sur la partie gauche ou partie nord du portail, n'a pas été construit.

Le porche, complètement défiguré à l'époque où le gothique était considéré comme le dernier des styles, a été restauré dans ces dernières années par M. Selmersheim, architecte et inspecteur général des Monuments historiques, qui, retrouvant très proba-

blement les traces de la construction primitive noyées dans une maçonnerie sans nom, lui a rendu son aspect des anciens jours. La porte présente un arc brisé équilatéral, d'un tracé très pur. Sa voussure est formée de cinq rangs de claveaux moulurés concentriques, encerclés dans un mince rinceau roman, à demi effacé par le temps. Claveaux et rinceau retombent à droite et à gauche sur les chapiteaux des six colonnettes qui les supportent. Des cinq rangs de claveaux, trois sont ornés de zig-zags ou bâtons rompus, motif fort en vogue dans l'ornementation romane. Le premier de ces trois rangs, celui qui commence la voussure, a des zig-zags doubles, c'est-à-dire s'entrecroisant. Un fronton triangulaire d'une extrême simplicité surmonte le tout. De chaque côté de la porte sont deux petites arcades de même style, dont les colonnettes portent, non pas sur le sol, mais sur un mur plein, construit à hauteur d'appui. Ces arcades ainsi que leur sculpture décorative, appartiennent à la restauration soignée de M. Selmersheim. Une petite frise très étroite, courant du nord au sud du portail, termine sa partie inférieure. Immédiatement au-dessus de cette frise sont les six fenêtres de la grande salle qui forme le premier étage de la façade, étage unique d'ailleurs. Ces fenêtres sont en plein cintre et leur ornementation romane est fort simple. Les deux de la partie médiane du portail sont plus hautes que les deux de la partie nord et que les deux de la partie sud. A une certaine élévation au-dessus de ces fenêtres, une seconde frise, formée de modillons, termine ce que l'on peut appeler le grand carré du portail. En retrait et le dominant, on aperçoit le pignon triangulaire de la nef, avec la rose qui est y inscrite, mais, par suite du recul, le bas de la rose échappe au regard. Disons ici que la grande salle est ouverte sur la nef par une haute et large baie en arc brisé qui permet de voir l'intérieur de l'église. C'est juste au-dessus de cette baie que se trouve le pignon de la nef avec sa rose.

Ainsi qu'il a été dit, le clocher proprement dit de la façade, c'est-à-dire son deuxième étage, son troisième étage et sa flèche, s'élèvent sur la partie sud du grand carré. Le deuxième étage présente, sur chacune de ses faces, deux baies en plein cintre, à moulures toriques. Le troisième étage offre également sur ses faces deux baies en plein cintre, à moulures toriques, mais subdivisées chacune en deux autres petites baies, l'absence des contreforts, qui s'arrêtent à la base de cet étage, ayant laissé un espace plus large pour la construction des baies. Puis vient la flèche, en proportion

parfaite avec l'édifice. Cette flèche est en pierre et couverte d'imbrications en dents de scie. A son extrémité inférieure sont des ornements qui ressemblent à des sceptres fleurons couchés sur elle. A ses angles existent quatre petites pyramides, au pied desquelles se détachent quatre cornes qui paraissent être des cornes de bœuf. Pourquoi ces cornes ? dira-t-on. Sans doute pour honorer la mémoire des robustes et bons animaux qui ont dû monter sur la colline les lourdes pierres nécessaires à la construction. A Laon, où les bœufs ont fait ce travail, on les a sculptés en entier sur les tours du grand portail. A Saint-Leu-d'Esserent, faute d'espace, on n'a mis que les cornes. Mais l'idée est la même et montre que les hommes du moyen âge, que l'on s'est plu si longtemps à représenter comme des barbares, non seulement construisaient des chefs-d'œuvre, mais encore étaient reconnaissants envers les animaux qui partageaient leur peine. Ce clocher de Saint-Leu-d'Esserent, complètement roman, est très original et très beau. Il se termine par une jolie croix portant le coq gaulois si cher à nos pères.

Outre le clocher de son portail, notre église en a deux autres qui s'élèvent au nord et au sud, à la naissance du rond-point, là où se trouve la travée simple du chœur. A la hauteur des hautes fenêtres de l'église, ces clochers ont, celui du sud sur sa face sud, et celui du nord sur sa face nord, une rose dont la circonférence est faite de pétales renversés. Dans la rose du clocher nord on a mis le cadran d'une horloge, et dans la rose du clocher sud on a mis des pierres, c'est-à-dire qu'à une certaine époque elles ont été bouchées. A leur étage supérieur, qui commence un peu plus haut que la double rangée de têtes de clous qui file sous la toiture, tout autour de l'édifice, ces clochers présentent, sur leurs quatre faces, deux baies en arcs brisés ; c'est du pur et beau gothique. Malheureusement ces clochers n'ont pas été finis, et, au lieu de flèches, on leur a mis des toits en bâtière.

Les contreforts et les arcs-boutants du chœur et de l'abside sont ceux du gothique primitif, mais déjà hardis dans leur simplicité. Les rampants des arcs-boutants de l'abside sont ornés d'un rang de dents de scie. On sent qu'ici le roman n'a cédé qu'à regret au gothique.

Voici les dimensions principales de l'édifice : longueur, 71 mètres ; largeur, 21 mètres ; hauteur sous voûte, 20<sup>m</sup> 65. Le clocher de la façade aurait 50 mètres d'élévation.

1. Vue de loin, l'église de Saint-Leu-d'Esserent est très pitto-



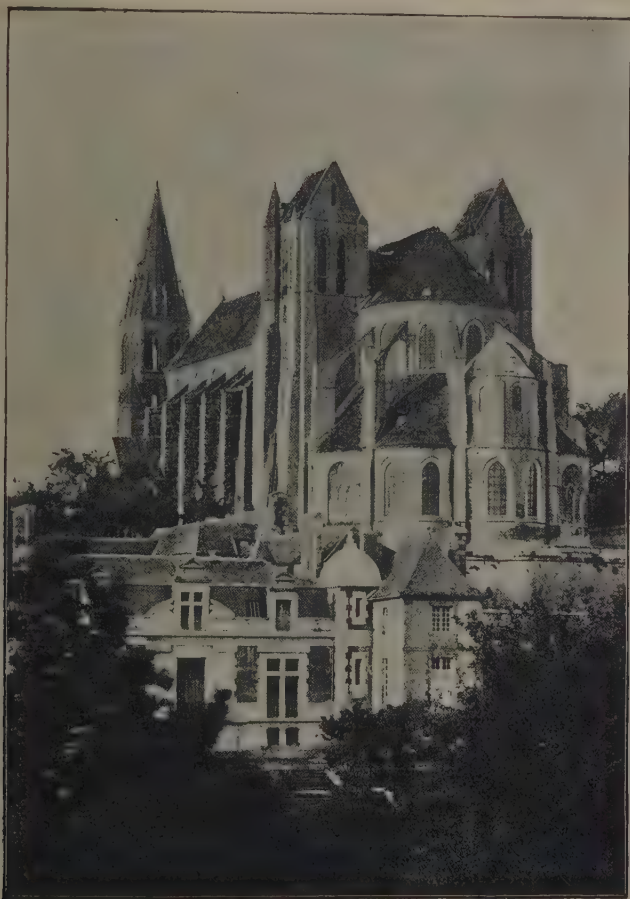
resque, surtout quand on l'aperçoit du côté sud. Que serait-ce si le second clocher du portail avait été construit, et si les deux clochers latéraux avaient reçu leurs flèches ! Au nord de l'édifice se trouvent les ruines du vieux cloître des bénédictins qui en furent les constructeurs. Ces ruines sont intéressantes et ajoutent encore au charme de ce lieu où le penseur, l'archéologue et l'artiste aiment à venir méditer, étudier, dessiner. L'église de Saint-Leu-d'Esserent a pour curé, et on peut dire pour gardien, M. le chanoine Eugène Müller, un de nos archéologues les plus distingués, connu par ses nombreux travaux sur les édifices de la région de l'Oise. Ses confrères en archéologie sont toujours sûrs de trouver auprès de lui le plus gracieux accueil, et nous devons le remercier ici de celui qu'il nous a fait chaque fois que nous avons visité son antique et belle église.

\* \* \*

La flore de Saint-Leu-d'Esserent est celle du gothique primitif, de la période dite de l'interprétation, période ainsi nommée parce que, du milieu du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle à la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>, nos premiers artistes interprétèrent les feuilles de leur chapiteaux, de leurs rinceaux et de leurs frise, de façon à leur donner une forme sculpturale en harmonie avec la grandeur sévère de leurs édifices. On voit à Saint-Leu-d'Esserent l'arum, le nénuphar, la fougère et la vigne. L'acanthé, qui constituait presque à elle seule l'ornementation romane, s'y retrouve encore, mais en petite quantité. La sculpture de cette église dérive évidemment de celle de Notre-Dame de Paris. Elle présente la largeur de composition, le fini d'exécution que nous admirons dans les feuillages qui décorent la grande cathédrale. D'ailleurs ces deux qualités sont la caractéristique des œuvres des artistes de l'Ile-de-France, de cette école incomparable qui naquit avec le gothique ou plutôt qui créa le gothique sur les bords de la Seine, de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, qui s'étendit au nord jusqu'à la Somme et au sud jusqu'au Cher. Aussi, à Saint-Leu-d'Esserent, tout est simple, noble et grand. Nulle part également le coup de ciseau ne fut plus vigoureux et plus gracieux. Quelle force, et en même temps quelle souplesse, dans ces magnifiques enroulements de fougère des chapiteaux du rond-point, qui rivalisent avec ce que le gothique nous a donné de plus parfait, avec ce que l'art antique nous a laissé de plus achevé !

Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs le tableau de la flore des piliers et des piles de notre église. Là sont les chefs-d'œuvre.

Cette flore se répète sur les piliers engagés dans les bas-côtés de la nef, sur les colonnettes des chapelles rayonnantes et sur celles du triforium de la nef et du triforium du chœur. Disons cependant que dans le pourtour du chœur il existe plusieurs beaux motifs d'acanthé,



CÔTÉ SUD ET ABSIDE DE L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT

et que dans le bas-côté droit de la nef on voit un très joli chapiteau formé de nénuphar presque naturel, c'est-à-dire n'ayant subi qu'une très légère interprétation. Dans le bas-côté gauche, on aperçoit sur un chapiteau une tête de femme d'une expression douloureuse qui saisit au premier regard. Une autre figure, qui lui faisait pendant, a complètement disparu.

L'édifice ne possède pas de statuaire proprement dite, sauf a statue en pierre de son patron, saint Leu, archevêque de Sens, revêtu de ses ornements pontificaux. Elle est placée dans une chapelle du côté sud de l'abside. Cette œuvre, à en juger par l'expression plutôt souriante que triste du visage et par son vigoureux modelé, doit être de la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, peut-être même du <sup>xiv</sup><sup>e</sup>. Il n'y a pas là l'idéalisme qui caractérise les statues de la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle et du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>; c'est plutôt le simple naturalisme du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> qui apparaît dans cette figure. Elle rappelle les statues joyeuses du grand portail de Reims, mais non les figures sévères des porches de Chartres,

#### TABLEAU DE LA FLORE DE SAINT-LEU-D'ESSERENT

##### NEF

###### *Piliers de gauche :*

1. Engagé dans le mur du portail.  
Fougère.
2. Vigne et chêne du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.
3. Fougère et oiseaux fantastiques.
4. Fougère et arum avec crochets de fougère.
5. Aucun ornement.
6. Aucun ornement.

###### *Piliers de droite :*

1. Engagé dans le mur du portail.  
Vigne, du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.
2. Vigne, du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.
3. Fougère et raisin.
4. Vigne.
5. Fougère et raisin.
6. Fougère et raisin.

##### CHŒUR

###### *1<sup>re</sup> Pile de la travée double :*

Fougère et raisin.

###### *Pilier monocylindrique :*

Nénuphar et fougère.

###### *2<sup>e</sup> Pile de la travée double :*

Fougère.

###### *1<sup>re</sup> Pile de la travée double :*

Fougère et raisin.

###### *Pilier monocylindrique :*

Vigne, fougère et raisin.

###### *2<sup>e</sup> Pile de la travée double :*

Fougère et raisin.

##### ROND-POINT

###### *Pile du rond-point :*

Nénuphar.

###### *Piliers :*

1. Fougère et raisin.
2. Fougère et raisin.
3. Fougère et raisin.

###### *Pile du rond-point :*

Nénuphar et fougère.

###### *Piliers :*

1. Fougère enroulant du raisin.
2. Fougère avec tête d'homme et têtes de monstres.
3. Fougère et raisin.

Telle est l'église de Saint-Leu-d'Esserent. Elle a dû subir en ce siècle une longue restauration, mais ce travail, fait par des archi-



tectes habiles et consciencieux, ne lui a pas enlevé son caractère et n'a pas abîmé ses pierres.

Nous ne pouvons mieux terminer cette étude qu'en donnant sur cet édifice l'opinion d'un maître pour lequel les règles de l'esthétique n'avaient pas de secrets : Ernest Renan. Dans son étude sur *L'Art du moyen âge et les causes de sa décadence*, paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> juillet 1862, voici ce qu'il dit : « Quand des textes formels ne nous apprendraient pas que les cathédrales de Noyon, de Senlis, de Laon, de Paris et de Chartres furent les premières églises gothiques, le style seul de ces édifices l'indiquerait. Les petites églises de Saint-Leu-d'Esserent, de Longpont, d'Agnetz, sont également dans des proportions de justesse, de hardiesse mesurée, que l'architecture gothique n'a pu produire qu'à son début. » Et, plus loin, il ajoute : « L'église de Saint-Leu-d'Esserent, dont M. Vitet a, je crois, le mérite d'avoir le premier révélé la rare élégance, celle d'Agnetz près de Clermont, la salle d'Ourscamp, la belle église cistercienne de Longpont, ou même celle de Saint-Yved-de-Braine, sont d'excellents modèles, aussi purs, aussi frappants d'unité que le plus beau temple grec. » Ces lignes sont typiques, surtout sous la plume d'un homme qui, nous le savons d'une façon certaine, ayant suivi ses leçons pendant huit années, ne donnait rien au hasard et détestait l'*à peu près*. Pour qu'il ait parlé de la sorte, lui l'admirateur de l'art grec, il faut que nos églises gothiques aient produit sur son esprit une vive impression. Aussi son témoignage nous est-il des plus précieux. Et puisqu'il est reconnu que l'Ile-de-France fut au moyen âge l'Attique de notre patrie, on peut dire, dans cet ordre d'idées et sans craindre de paraître paradoxal, que Saint-Leu-d'Esserent se présente à nos yeux comme le petit Parthénon des bords de l'Oise, de la contrée qui vit naître, grandir et s'épanouir le gothique.

ÉMILE LAMBIN





## UN DESSIN DU CORRÈGE

---

Il n'existe du Corrège que fort peu de croquis dont l'authenticité soit certaine. M. Corrado Ricci, dans son ouvrage très détaillé sur le maître, énumère seulement quatre dessins, ayant servi pour les innombrables figures qui décorent les fresques de la coupole, à la cathédrale de Parme : c'est le *Jean-Baptiste* du Louvre; l'esquisse pour l'*Assomption de la Vierge*, avec deux anges, du Cabinet de Dresde; le groupe *Adam, Abraham et Isaac*, de Windsor; l'étude pour *Ève*, du British Museum<sup>1</sup>. Ces dessins sont reproduits dans le livre de Ricci. Il est à remarquer que, sur quatre, il y en a trois à la sanguine.

J'ai trouvé, dans la collection de dessins de l'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein (boîte VIII, n° 4263)<sup>2</sup>, sous le nom de Parmigianino, une sanguine du Corrège, qui a servi d'étude aux fresques de la coupole de la cathédrale. Un jeune homme nu est assis et se tourne vers la droite d'un mouvement hardi; il est occupé à placer un candélabre. La sveltesse de son corps juvénile est frappante. De la main droite, il tient le pied du candélabre, tandis que la gauche soutient le haut. La jambe droite est relevée; celle de gauche, courbée en angle droit, descend obliquement. C'est une esquisse ébauchée à la hâte, mais pleine de vie.

Quelques « repentirs » indiquent que le maître a été un peu dans l'incertitude au sujet de la position du bras gauche. Outre ces

1. Corrado Ricci, *Antonio Allegri da Corregio*. Londres, 1896.

2. Je dois à l'amabilité de M. le prof. Weizsäcker, directeur de la collection, d'avoir pu faire la photographie que je reproduis ici.

« repentirs », il faut signaler que le dessin ne répond parfaitement à aucune des figures des fresques qui soutiennent des candélabres : ce sont là des preuves extérieures en faveur de l'authenticité du dessin.

On peut examiner, pour les lui comparer, plusieurs autres dessins



ÉTUDE A LA SANGUINE POUR LA DÉCORATION DE LA CATHÉDRALE DE PARME  
PAR LE CORRÈGE

(Institut Stäedel, à Francfort-sur-le-Mein.)

du Corrège : les *Quatre Saints*, aux Offices, sont remarquables par la taille svelte du jeune Jean et la forme de la jambe; l'*Ève* du British Museum offre un modelé qui rappelle celui de notre dessin; le *Saint Jean* du Louvre a des ombres indiquées de la même manière hardie et rapide, qui se retrouve dans beaucoup d'autres dessins



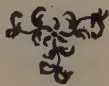
du Corrège. C'est sans doute la taille svelte du jeune homme qui a fait penser à Parmigianino : sa facture est cependant fort différente. On trouve aussi beaucoup de figures longues et sveltes chez le Corrège, mais le plus souvent elles sont masquées par des draperies.

C'est Michel-Ange qui, le premier, eut l'idée audacieuse d'employer, pour la décoration, des figures juvéniles nues, couleur de chair et très mouvementées. Le Corrège avait-il vu les superbes *ignudi* dans la Sixtine ? On ne sait, et il n'est pas probable, si l'on en croit les témoignages de Vasari et d'Ortensio Landi (1552). Mais il est possible qu'il ait su l'effet nouveau et puissant de ces figures merveilleuses et qu'il ait voulu essayer une tentative analogue. D'ailleurs, rien de la manière de Michel-Ange n'a passé directement chez lui. Au contraire, le tempérament très différent des deux artistes ne se manifeste nulle part mieux que dans la comparaison des esclaves qui suspendent des tablettes en métal à la Sixtine, et des *ignudi* qui allument et soutiennent des candélabres dans les fresques d'Antonio Allegri. Michel-Ange et le Corrège se rencontrent seulement lorsqu'ils emploient, pour la décoration extérieure, des hommes nus, jeunes, vivants, et leur donnent ainsi une place élevée qui appartenait plus souvent aux anges et aux saints.

Il faut observer que le Corrège a su faire une heureuse adaptation au décor de ces garçons nus, en train d'allumer « les flammes solennelles » ; ils apparaissent plus logiques et plus nécessaires que les esclaves dans le plafond peint de Michel-Ange. Il y a là une habileté qui, suivant les études judicieuses de Ricci, est due à Mantegna : dans son *Triomphe de César*, il a figuré plusieurs jeunes hommes chargés de prendre soin des candélabres allumés qui se trouvent fixés sur le dos de quelques éléphants, et servent à l'illumination pompeuse du cortège.

Sur le revers de la feuille se trouve encore un rapide croquis à la sanguine rappelant aussi la manière du Corrège ; c'est un jeune homme nu, blessé ou mourant, et secouru par une figure drapée, qui servit sans doute d'étude pour une *Mise au tombeau*.

E. JACOBSEN





## EN PROVENCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

### II



Séduit par les aspects variés du paysage, nous nous sommes un peu attardé aux environs de Toulon, où nous trouvions un centre d'excursions pittoresques, facilement accessibles dans toutes les directions. La contrée voisine est loin de présenter la même beauté : elle n'a même pas

grand caractère, soit qu'on suive la grande ligne du chemin de fer, qui, à partir de Toulon, s'éloigne du littoral, soit que, pour gagner Saint-Raphaël, on emprunte la ligne récemment construite du chemin de fer du Sud, qui ne s'écarte guère du rivage. Les côtes plus basses, couvertes d'une assez maigre végétation, ne

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XXV, p. 230.

montrent plus que des ondulations monotones, aux contours peu arrêtés, dépourvues de style dans les lignes et de charme dans la couleur. Seules, la petite ville de Fréjus, avec ses ruines romaines espacées dans la campagne, ou la vallée de l'Argens, avec ses eaux rapides, les gorges profondes où elles s'engagent et les grottes où elles se perdent, mériteraient de retenir quelques instants le touriste en quête de beautés naturelles. A partir de Saint-Raphaël, le chemin de fer longe de nouveau la mer et traverse sous de nombreux tunnels la chaîne de l'Estérel, coupant par des intervalles d'obscurité la perspective radieuse de la Méditerranée et des petites anses que forment les sinuosités du rivage. Les montagnes, plus élevées, plus sauvages, sont découpées de mille façons bizarres. Mais, faut-il l'avouer, le contraste du rouge violent des roches et des terrains avec les tons glauques de la mer nous semble plus étrange que beau, et, en exagérant encore l'outrance de cette opposition, les images qu'en ont tracées certains artistes offensent le regard plus qu'elle ne le satisfont.

Aux approches de Cannes, les aspects deviennent plus aimables, les colorations plus harmonieuses, et la baie de la Napoule, au fond de laquelle la ville apparaît étalée dans son nid de verdure, dessine autour d'elle une courbe gracieuse, égayée par la plus riche végétation. Avant d'y arriver, l'embouchure de la Siagne qui se dérobe sous de grands saules, la jolie butte de Saint-Cassien, avec son ermitage ombragé de vieux arbres et, un peu plus loin, ce qui reste des pins parasols de la Bocca, malheureusement décimés d'année en année, sollicitent tour à tour l'attention. On comprend l'attrait qu'exerce sur la société élégante le séjour de Cannes et la douceur de son climat; mais les plaisirs mondains qui se disputent les heures de ces désœuvrés de tous les pays paraissent à la plupart d'entre eux bien supérieurs aux beautés de la nature. Nous ne ferons, du reste, aucune difficulté de reconnaître qu'à côté de ses hôtels-casernes et des trop nombreuses villas d'un goût équivoque — châteaux-forts flanqués de tourelles gothiques, palais rococo ou maisons mauresques à coupoles et à minarets, — Cannes renferme çà et là quelques habitations charmantes dans lesquelles des architectes de talent ont su tirer un heureux parti de la situation pittoresque et des richesses florales qu'une horticulture très perfectionnée mettait à leur disposition. Mais trop souvent les possesseurs de ces résidences enviées ne jouissent guère de leur beauté et parfois même la soupçonnent si peu qu'à une de nos dernières expositions une grande dame, demandant à un artiste de mes amis où il avait pu





.. zelle des Beaux-Arts

J. Peartree del. & rec.

AU CAP D'ANTIBES

Imp. Ch. Wilmann



découvrir le motif, très fidèlement reproduit par lui, d'une délicieuse villa entourée de fleurs admirables, restait ébahie en apprenant que cette villa était la sienne.

Mais, pour ceux qui goûtent une nature plus agreste, la pointe d'Antibes et la station de Juan-les-Pins, qui est proche, offrent avec plus de calme des paysages moins artificiels. Bien que, depuis plusieurs années, ce coin ait beaucoup changé, il est resté assez à l'écart et il a conservé intactes quelques-unes de ses beautés. Les



UNE VILLA A CANNES

D'après une aquarelle de M. Henri Zuber.

trains rapides ne s'y arrêtent pas et les distractions recherchées par les gens du monde y manquent absolument. J'y ai fait plusieurs séjours et ne l'ai jamais quitté qu'à regret. Perpendiculairement à la côte, la presqu'île d'Antibes a une longueur d'environ quatre kilomètres, tandis que sur certains points, elle mesure à peine un kilomètre d'épaisseur. Du côté de l'ouest, le regard s'étend sur la mer, vers la chaîne d'Esterel qui apparaît au loin, entre les collines de Cannes et l'île Sainte-Marguerite dont M. Patricot, le graveur bien connu des lecteurs de la *Gazette*, revenant lui-même de Juan-les-Pins, nous rapporte le rapide croquis à l'eau-forte qui accompagne ces lignes. Du côté de l'est, la perspective plus imposante embrasse la baie de Nice, avec un vaste panorama de montagnes



assez élevées, depuis la gorge du Loup jusqu'à la *Testa di Cane*, située au-dessus de Monaco, montagnes elles-mêmes dominées par les cimes neigeuses des Alpes.

Trouvant de part et d'autre de la presqu'île une mine inépuisable d'études, le paysagiste peut les choisir à son gré, de manière à s'abriter contre le vent, de quelque côté qu'il souffle. Mais si agréable qu'il soit pour lui de se retrouver dans une contrée aussi favorisée, ce n'est pas sans quelque appréhension qu'il y revient. Que sont devenues depuis son dernier séjour les beautés pittoresques qui l'y ont attiré? De notre temps surtout ces beautés sont exposées à d'incessantes destructions. Tel arbre, qui encadrait heureusement une échappée sur la mer, n'a-t-il pas été élagué ou abattu? tel cours d'eau rectifié, telle montagne éventrée? Ce terrain resté jusqu'à présent inculte, ne va-t-on pas le retrouver défriché, planté de légumes de toute sorte, allongeant au soleil ses sillons correctement alignés? A peine arrivé, j'avais donc hâte de pousser dans toutes les directions une reconnaissance, pour m'assurer que je retrouverais intacts les motifs que j'étais venu chercher. Dès les premiers pas, aux abords mêmes de Juan-les-Pins, je pouvais constater que l'œuvre de destruction commencée depuis plusieurs années s'était poursuivie. On avait abattu, on abattait encore chaque jours quelques-uns des beaux pins parasols qui, ayant donné leur nom à la petite localité, faisaient sa parure. Le lotissement des terrains avoisinant la mer en parcelles entourées de murs se continuait avec la régularité des concessions à perpétuité dans nos cimetières, et les villas, pressées les unes contre les autres, s'échelonnaient le long de la côte, assez rapprochées pour que chacun des possesseurs ne perdît rien de la conversation des maisons voisines et que de l'une à l'autre les pianos de location confondissent en une cacophonie complète leurs accords grinçants. Dans la campagne, miroitant au soleil, de longues files de serres et de bâches, qui tour à tour abritent les cultures favorites de la contrée, les œilletons et les tomates, vous aveuglaient de leurs vives réverbérations.

Tout cela était à peu près inévitable; les choses suivaient leur cours. Mais un point me tenait plus particulièrement à cœur, et j'avais quelque raison d'être un peu anxieux, en revenant cette année dans la presqu'île, car j'avais appris que, jalouse de donner à Antibes ces boulevards et ces quartiers neufs, suprême ambition des villes qui se respectent, une municipalité récemment élue avait décidé d'abattre les vieux bastions qui faisaient l'ornement de la cité

et qui avaient fourni à maint artiste, à Méissonier entre autres, la matière de plus d'un tableau. Une conversation entendue, malgré moi, l'année d'avant, à Giens, m'avait mis au courant de la question, alors que, peignant au bord de la mer, j'étais complètement dérobé à la vue de deux interlocuteurs placés au-dessus de moi, par un de ces fourrés impénétrables de myrtes, de lauriers et de lentisques qui bordent certains points du rivage. L'un des deux promeneurs — à ce que je pouvais comprendre, un simple particulier d'Antibes —



A JUAN-LES PINS

D'après un dessin de M. Émile Michel.

gourmandait violemment son compagnon, sans doute un des nouveaux conseillers municipaux, avec une faconde toute méridionale et une sonorité de voix telle que je ne perdais pas un mot de ses paroles. Ses arguments étaient si sensés, si justes, si chaleureux, qu'à chaque instant j'étais tenté de révéler ma présence par une approbation énergique de sa thèse. A l'entendre, Antibes, avec ses rues étroites et sans monuments, ses auberges médiocres et son petit port peu fréquenté, était condamnée à demeurer une petite ville triste, et à poursuivre, dans la modestie qui lui convenait, sa paisible existence. L'étranger ne ferait jamais qu'y passer, sans s'y arrêter. Entre Cannes et Nice, si merveilleusement servies par la nature,

elle ne pouvait songer à engager avec de pareilles rivales une lutte trop inégale. Son seul charme était d'être vue de loin, avec la ceinture originale de ses remparts et sa silhouette pittoresquement étagée. Sans renoncer à développer les avantages que lui valait le voisinage de la presqu'île, qui de plus en plus devient en vogue, il était imprudent, coupable même, de se lancer dans des entreprises intempestives et coûteuses pour créer des boulevards aboutissant à des bicoques ou des terrains à bâtir qui ne tenteraient personne, et n'auraient d'autre résultat que de laisser la pauvre ville ruinée pour longtemps et enlaidie pour toujours.

Ainsi que je pus bientôt m'en convaincre, le mal, au point de vue esthétique, était réel ; mais, à distance, il n'avait pas encore les conséquences désastreuses que j'aurais pu craindre. On m'assurait, d'ailleurs, que, pour le moment, la caisse municipale étant vide, on ne pourrait, de quelque temps, donner une impulsion bien sérieuse aux grands projets conçus. Il y avait donc lieu d'être rassuré sur ce point. Mais lorsque, voulant me rendre compte de la situation, j'étais allé revoir le coin charmant d'où cette vue sur Antibes, la baie de Nice et le panorama des Alpes se présentait encadrée par des oliviers archi-séculaires et tels qu'on n'en rencontre plus sur toute la côte, je constatai avec stupeur qu'une villa toute neuve, avec ses écuries et ses dépendances, était plantée juste à la place où elle masquait complètement cette perspective. Je savais bien qu'en s'élevant un peu vers l'extrémité de la presqu'île, il ne manquait pas de points d'où cette échappée sur la petite ville et la mer — qui avant moi avait déjà tenté bien d'autres artistes, Français et Harpignies notamment, — pouvait se retrouver. C'était même là un de ces aspects si franchement pittoresques que pas un peintre ne manquait de s'arrêter au passage pour en faire l'objet d'une étude, quelque chose comme ces motifs rebattus qui, dans la campagne romaine, ont tour à tour séduit plusieurs générations de paysagistes, et que les pensionnaires de la villa Médicis appelaient naguère d'un nom peu décent, les comparant sans vergogne à ces beautés faciles que le premier venu se croit en droit d'accoster cavalièrement. Je n'en étais que plus ravi et plus fier d'avoir découvert une variante de cette donnée, qui me semblait à la fois plus heureuse et plus imprévue. La déconvenue fut donc assez amère. Il fallait bien cependant se résigner. En y pensant d'ailleurs, ma trouvaille était-elle aussi neuve que je me l'étais persuadé ? Dans cette contrée battue, sillonnée en tous sens par les peintres et les photographes, pouvais-je me flatter de l'espoir

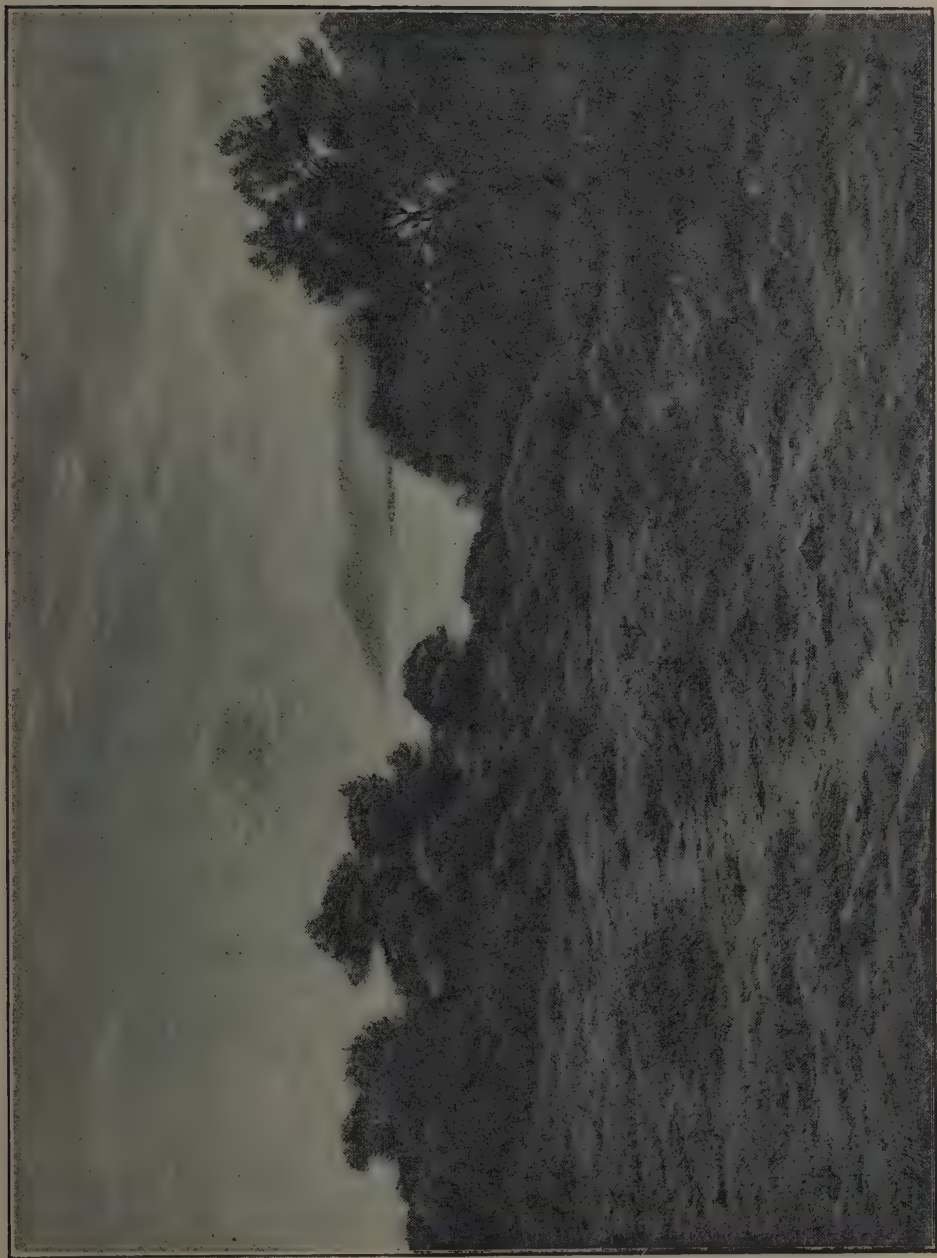


d'avoir fait une découverte inédite? Que de fois, en pareille occurrence, chacun de nous n'a-t-il pas été rappelé à la modestie, alors qu'ayant planté son chevalet en face d'un motif dont il se croit l'inventeur, il est abordé par un paysan qui, en manière d'encouragement, lui dit : « C'est bien là qu'ils s'asseoient tous ! »

Et puis, comme pour me consoler de mon dépit, d'autres réflexions survenaient en foule. Les motifs si beaux dans la réalité sont-ils ceux qui se prêtent le mieux à être traduits en tableaux? Valent-ils même la peine qu'on se donne pour les mettre en œuvre? Où la nature a trop fait, que reste-t-il à faire à l'artiste? Alors que tant de détails rares et charmants se trouvent réunis par elle en un même lieu, comment prétendre exprimer l'impression qu'elle vous cause? Échapperez-vous à la tentation de montrer toutes ces beautés? Ne risquez vous pas de les amoindrir en les prodiguant, en les soulignant? Et, si vous vous résignez à des sacrifices nécessaires, sur lesquelles porteront-ils? Au lieu des complications dans lesquelles vous êtes disposé à vous engager, un parti très simple, un coin de mer entrevu à travers le feuillage, un buisson de roses ou un amandier en fleurs sur le ciel bleu, n'est-ce pas assez pour produire une impression profonde et vivace? Tandis que vous ne gardez qu'un souvenir confus d'une foule de grandes toiles compliquées, bourrées d'accidents, voici qu'avec les plus humbles motifs, avec une tête blonde de Vénitienne ou une robe blanche qui s'enlèvent éclatantes sur l'azur, moins que cela, avec un pied rose derrière lequel l'Adriatique met comme une caresse la douceur de ses eaux nonchâlantes, Paul Véronèse, dans ses décorations du Palais Ducal, a laissé en votre esprit des images ineffaçables.

Mais peut-être essayai-je, en ces vaines défaites, de dissimuler un mécompte très réel. Car, à quoi bon tracer des limites à l'activité de l'artiste et opposer des interdictions ou des préférences toutes personnelles aux visées très variées qu'il peut avoir et que, suivant ses aspirations, il a toujours le droit de légitimer par son talent? A tout prendre, en effet, les compositions les plus touffues peuvent, sous le pinceau du peintre, conserver leur unité d'aspect, et ceux qui sont capables de simplicité parviennent à en mettre jusque dans la complication. D'ailleurs, en dépit de ces saccages croissants auxquelles la bonne nature est exposée, elle a conservé encore dans ce coin de terre bien des sites respectés, dont il faut se hâter de jouir. Quelques-uns des plus remarquables se trouvent à l'est de la péninsule, dans la partie connue sous le nom de *Pointe de la Garoupe*, au

dessous du sémaphore et de la chapelle Notre-Dame. Il y a là, entre autres, un grand domaine a peu près abandonné, avec des terrasses en étages d'où la vue embrasse également la ville d'Antibes et le vaste panorama de la baie de Nice. Entre de larges amas de pierres noires disposées en lignes parallèles et appareillées avec soin, s'étendent des bosquets de chênes-verts; aux épais ombrages, aux troncs capricieusement entrelacés. Ça et là, entre les verdure sombres, on entrevoit un bout de mer, saphir ou émeraude qui scintille. Le lieu est d'habitude assez solitaire, plein de silence, et, comme en un bois sacré oublié, on peut, sans grand effort, y évoquer quelque blanche apparition de nymphe, se glissant furtive au plus obscur des mystérieuses frondaisons. Préservée jusqu'ici de toute profanation, cette poétique retraite tentera probablement, quelque jour, un grand seigneur ou un riche financier, qui se laissera séduire par ses aspects à la fois imposants et gracieux. Que de fois, pour ma part, j'y ai erré, en quête de la place où je construirais cette habitation idéale dont chacun de nous, au cours de ses pérégrinations, a vaguement promené le rêve inutile, ou cherchant, plus vainement encore, le point d'où tant de beautés éparses se présenteraient à moi comme ramassées et mises en pleine lumière! Après bien des tentatives, j'étais forcé de reconnaître que, parmi ces motifs attirants, il en est qui ne se prêtent guère à être exprimés. Je devais l'éprouver une fois de plus, à Juan même, dans une propriété particulière, où d'énormes pins parasols, vrais colosses végétaux, élevant au-dessus de tous les autres arbres leurs dômes immenses, avaient souvent attiré mon attention. Leur possesseur m'ayant permis de faire à ma guise toutes les études que je voudrais dans le vaste clos où se trouvaient ces géants, je tournai longuement autour d'eux, sans découvrir un endroit d'où la grandeur de leur tournure apparût dans toute sa beauté. Ce qu'il y avait de plus intéressant dans ces arbres, la puissance de leurs ramures enchevêtrées, le velours de leur feuillage et les trouées d'azur vif, brillant comme les bleus des vitraux de nos cathédrales, tout cela se passait dans les cimes, et le regard, avant d'y atteindre, n'avait en vue que des troncs noueux, trapus et difformes, assez déplaisants à voir. Deux études successivement entreprises m'avaient laissé fort mécontent de moi-même et découragé de prolonger une pareille épreuve, alors que tant d'autres motifs me sollicitaient. Quand j'allai prendre congé de l'aimable propriétaire pour le remercier de son obligeance et lui avouer l'insuccès de mes efforts, je surpris sur ses lèvres un sourire dont il me



VUE SUR L'ESTEREL, A JUAN-LES-PINS  
D'après un dessin de M. Émile Michel.



donna aussitôt l'explication : Meissonier et plusieurs autres avant moi avaient tenté, sans plus de succès, la même aventure, et il attendait, non sans quelque curiosité, le résultat de mes tentatives.

J'avais heureusement de quoi me dédommager de ces déceptions en cherchant sur le versant occidental de la presqu'île des sujets d'étude. De ce côté, assez proche de Juan-les-Pins, s'étendent, en effet, des terrains vagues, qui offrent une succession de paysages aussi variés que charmants. Le sol de ce plateau est cependant pauvre, pierreux, couvert à peine d'un maigre gazon, que percent de place en place quelques roches grises, plaquées de mousses d'un jaune vif. Des lauriers et de jeunes oliviers, poussés au hasard, s'espacent sur les pentes avec des buissons de cistes et de genêts, encadrant la mer dont la grande ligne borne l'horizon ; au-dessus, le profil bas de Sainte-Marguerite, et, au loin, dans la brume, la silhouette bleuâtre des montagnes de l'Esterel, aux arêtes franchement découpées. Ce lieu, très souvent désert, est délicieux, d'une harmonie exquise dans les lignes aussi bien que dans les colorations. Pas d'éclat, mais entre tous les éléments du paysage une mesure et une subordination si parfaites qu'il semble que la nature ait déjà fait elle-même, avec un goût intelligent, le travail de l'artiste. Si, de hasard, la matinée est tiède et le soleil à demi voilé, les formes se dessinent enveloppées, caressées par l'air, et les plans nombreux s'accusent sans effort par d'imperceptibles dégradations. Près de vous, dans la campagne embaumée, avec un bruit d'essaim, les abeilles s'empressent, actives, autour des thym, des lavandes et des bruyères en fleurs ; des papillons se poursuivent en tournoyant dans l'azur pâle, et sur la mer, plus pâle encore, des voiles blanches glissent paresseuses. Des fauvettes jasant dans les buissons, et des grands arbres du jardin Thuret, dont vous découvrez les cimes, la voix d'un rossignol vous arrive affaiblie, mais vibrante encore. De tous ces traits épars comme de ce magnifique ensemble, une impression de bienfaisante sérénité se dégage, vous pénètre peu à peu et les heures s'écoulent bénies, pleines de pures jouissances. En avivant incessamment votre admiration, le travail vous découvre à chaque instant, avec des détails nouveaux, des beautés nouvelles.

En présence de cette douceur du ciel, de ces formes à la fois si précises et si délicates dans leur netteté, et de ces nuances mobiles, on songe involontairement que, dans les images qu'ils nous ont montrées du Midi, les paysagistes, au lieu d'en reproduire la merveilleuse diversité, se sont presque toujours arrêtés à un seul

de ses aspects, aspect consacré, correspondant, il est vrai, à une des données assez fréquentes de la réalité, mais qui n'en laisse soupçonner ni la variété ni la richesse. Sans doute, on rencontre en Provence ces routes poussiéreuses, ces murailles d'un blanc aveuglant, ces ombres durement accusées, invariablement violettes, ces ciels d'un bleu outré, cette mer plus implacable encore, dont chacune de nos expositions nous offre, en de nombreux exemplaires, la monotone et inévitable représentation. Et notez que, sous prétexte de puissance, ces violences de la nature sont encore exagérées par une exécution sommaire, heurtée et brutale. Ajouterai-je que, le plus souvent aussi, les formes sont esquivées, simplifiées à plaisir ; que les arbres ont été bâclés en quelques touches gauches qui ne permettent pas de reconnaître leur essence, alors qu'avec une étude plus attentive et plus suivie, sans trop insister, sans tourner à la botanique, leur port, leur tenue, leur physionomie particulière pourraient être exprimés dans leurs traits les plus caractéristiques et donneraient ainsi un peu mieux l'idée de la végétation méridionale. Mais pour en venir là, dans ces tableaux signés parfois de noms connus, il aurait fallu à beaucoup d'art associer une préparation suffisante. Ce n'est que par des études consciencieuses qu'on peut acquérir la pleine possession du sujet qu'on veut traiter, et quand tous les coups portent, la tâche, si compliquée qu'elle soit, peut être expéditive. Ce sont les hésitations, les repentirs, les surcharges qui compromettent l'œuvre de l'artiste, la fatiguent, en amoindrissent l'effet et lui ôtent, en tout cas, cette fleur de spontanéité qu'elle doit garder et qui est un de ses charmes. Si elle est la résultante de beaucoup d'efforts, cette œuvre n'est parfaite qu'à condition de n'en pas laisser voir la trace.

Cette facilité, il faut donc l'acheter par un travail préalable, aussi opiniâtre que sincère, et qui développe à la fois les facilités d'observation et les qualités techniques qui font le peintre complet. Mais qu'ils sont rares, aujourd'hui, ceux qui se résignent à un apprentissage suffisant, ceux qui, par un long commerce avec la nature, ont appris à la connaître et à l'exprimer, dans l'infinie diversité de ses aspects, au lieu de se cantonner dans l'exploitation régulière d'une spécialité restreinte ! J'ai connu un Japonais qui, venu en France pour compléter son instruction, me paraissait avoir de merveilleuses aptitudes pour le dessin. Comme je m'étonnais un jour de sa façon originale et vive de saisir les silhouettes, il me dit avec tranquillité qu'en quittant son pays il avait déjà une supé-

riorité marquée sur la plupart de ses compatriotes et qu'il possédait dans sa tête et dans ses doigts une trentaine de motifs pittoresques, alors que les plus habiles parmi eux disposaient à peine de quinze ou vingt de ces motifs ; il espérait bien, d'ailleurs, pendant son séjour en Europe, avoir encore enrichi sa mémoire et son fonds. Sous une forme naïve, cette critique inconsciente de l'école japonaise et de ses formules ne laisse pas de nous être applicable. Combien de nos paysagistes semblent s'être affublés d'ocillères pour ne pas voir les beautés de la nature et se condamnent à refaire sans cesse le même tableau ! Quiconque a suivi avec un peu d'attention le mouvement de nos Salons peut compter y revoir chaque année les mêmes plages, les mêmes chemins ou les mêmes carrières, les mêmes meules espacées dans les mêmes sillons, les mêmes maisons, que dis-je ? les mêmes toits, peints invariablement par les mêmes peintres ; tandis qu'avec un sens plus large et un esprit moins fermé, chacun d'eux, en se laissant toucher par tout ce qui le tentait dans la nature, aurait pu renouveler à la fois ses jouissances et son talent. Entre les paysagistes contemporains — et parce qu'il est mon ami, pourquoi ne le dirai-je pas ? — Zuber, dans ses aquarelles, ses décorations ou ses tableaux, me paraît le seul qui, avec une égale supériorité, ait embrassé l'ensemble des beautés naturelles, en peignant tour à tour le Nord et le Midi, la mer, les champs, les forêts, les villages et les villes, la plaine et la montagne, le soleil et la brume, l'aube et le crépuscule, toutes les saisons, tous les effets, tous les temps, en conservant à chacune de ces impressions différentes son caractère et sa poésie.

C'est l'honneur de ce difficile et séduisant métier de paysagiste de chercher à mettre dans cette diversité des aspects de la nature autre chose qu'une copie sèche et d'en dégager le sens intime et la vraie signification. Si discret que doive être pour lui le travail de la composition, il existe cependant, et la subordination de tous les éléments d'une œuvre à l'impression qu'il veut produire exige cette constante intervention de son intelligence, qui seule fait la dignité de l'art. Qu'il le veuille ou non, le peintre, s'il a quelque talent, met quelque chose de lui-même, de ses sentiments, de son amour pour la nature, dans les traits qu'il en choisit et que de son mieux il s'ingénie à manifester. Lorsqu'en face de la réalité il s'applique à y accuser certaines formes, ou bien à en dégager des harmonies indistinctes, il reste vis-à-vis d'elle à la fois respectueux et libre, aussi heureux des admirations qu'elle lui inspire que des enseigne-



ments qu'elle lui fournit. Il y a loin, en tout cas, de ces consultations toutes personnelles aux inertes reproductions de la photographie. On s'est beaucoup demandé, en ces derniers temps, si la photographie était un art, et, avec une foule d'arguments ingénieux, suggérés par les ressources d'un esprit très alerte, exposés avec un talent littéraire très brillant, motivés aussi, il faut bien le reconnaître, par les nombreux et rapides progrès de la photographie elle-même, on a pu, dans une très large mesure, conclure pour l'affir-



BARQUES A MENTON

D'après une aquarelle de M. Henri Zuber.

mative. Ce n'est pas moi qui songerai à médire de la photographie. Je ne crois pas que personne se soit intéressé autant que les peintres à ses découvertes et à ses merveilleux perfectionnements. Aux prises avec les complexités de la nature, ils étaient mieux disposés, mieux préparés que d'autres à apprécier les images qu'elle leur en offrait, à voir avec quelle habileté les déformations, les gaucheries et les inexactitude de ses débuts ont été corrigées, à admirer la riche extension de son domaine et le talent de ses adeptes. Mais avec toutes ses qualités, la photographie a aussi ses limites. Plusieurs choses lui manqueront toujours, et en première ligne la liberté de l'opérateur. De l'intelligence, il lui en faut évidemment pour bien connaître et pratiquer son métier. Joignez-y, chez les meilleurs, le

goût dans le choix des sujets. Mais ce choix fait, le photographe doit abdiquer toute liberté. En face de la nature, il reste l'esclave du soleil, d'un nuage qui passe, du motif qu'il a choisi, de la sensibilité d'une plaque ou d'un papier, des procédés plus ou moins savants auxquels il lui faut recourir, des hasards, plus ou moins heureux dont il peut profiter. C'est son appareil qui voit pour lui, qui exécute pour lui ; c'est à l'aveuglette, avec des recettes transmises ou des trouvailles accidentelles, qu'il tire ses images, qu'il corrige ou qu'il modifie les données que lui a procurées son objectif. Chez l'artiste, au contraire, même en le supposant aussi scrupuleux qu'on voudra, la liberté demeure entière. Quand il s'assoit, c'est son sentiment propre et son goût qui l'ont guidé ; il est, à tout moment, juge de son travail, des moyens qu'il doit employer. Il peut, à son gré, supprimer ou déplacer tel détail qui le gêne, changer des distances, accentuer une silhouette. Dans ces modifications réfléchies, il obéit à son idée, à l'impression qu'il éprouve, à celle qu'il veut produire. Il est son maître ; c'est son œil qui voit, sa main qui agit, son esprit qui la guide ; en tout ce qu'il fait sa personnalité se marque ; tout ce que fait le photographe est impersonnel. Quelles que soient les satisfactions de ce dernier, il ne saurait soupçonner les suprêmes jouissances que procurent à l'artiste ces longues heures passées dans la contemplation de la nature et les précieuses confidences qu'il reçoit d'elle.

Ce n'est pas non plus un des moindres bénéfices de l'existence du paysagiste que de vivre, comme il fait, en contact familial avec la partie restée vraiment saine de ces populations méridionales. A côté des exploiters des villes, hôteliers cosmopolites, gargotiers, loueurs, voituriers, portefaix, qui pressurent à qui mieux l'étranger, on aime à retrouver les braves gens : pêcheurs, cultivateurs, jardiniers ou fleuristes, qui peinent pour gagner leur modeste salaire. A frayer avec eux, à s'intéresser à leur travaux, on gagne vite leur confiance. Peu à peu, on se sent gagné soi-même par tout ce qu'ils montrent de raison, de bonté, de dévouement dans leurs rapports entre eux. En vous voyant, de leur côté, assidu à votre tâche, travaillant comme eux tout le jour, ils sont attirés vers vous, vous adressent de naïves questions sur votre profession, sur le pays que vous habitez, ses cultures et ses ressources. Partout, dans les différents séjours que j'ai faits le long de la côte et dans la montagne, à Giens comme à la Pointe d'Antibes, et dans ces jolis coins des environs qui vous offrent des excursions faciles ou des sujets d'étude variés, à Biot, à Villeneuve-Loubet, à Cagnes, à Saint-Paul ou dans ce patriarcal village

de Saint-Jeannet, accroché de façon si pittoresque au rocher qui le surplombe, partout j'ai rencontré de braves gens, polis, serviables, capables des plus délicates attentions, reconnaissants des moindres témoignages de sympathie que vous pouvez leur donner.

Mais il est plus que temps de clore ces simples causeries. Aussi bien, la saison a marché et avec les premiers jours de mai, la meilleure, la plus charmante portion du printemps provençal s'est écoulée. Le soleil est devenu plus chaud, la végétation a perdu sa fraîcheur et, au bord des chemins poussiéreux, les arbres et les buissons flétris semblent uniformément saupoudrés de plâtre. Le moment est venu de quitter le Midi et d'aller retrouver les tardives éclosions de notre printemps. A ceux qui ne craignent pas d'allonger un peu la route, je conseillerais de prendre, pour le retour, la ligne du chemin de fer d'Aix à Grenoble. Au sortir de ces paysages radieux, les yeux encore éblouis de tant de vives colorations, le contraste est saisissant. En quelques heures de voyage, vous pénétrez dans une contrée austère et sauvage. Plus de champs de roses, plus de mer étincelante ; mais des torrents glacés, des arbres rabougris, encore dépouillés ; à peine, çà et là, à l'abri de quelque roche, une fleurette frileuse qui s'entr'ouvre craintive et, dans le ciel pâle de ces hauteurs désolées, les cimes couvertes de neige des Alpes dauphinoises, qui de toutes parts se dressent menaçantes et ferment l'horizon.

ÉMILE MICHEL







## LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

Le temple doit donner l'impression de la durée; l'habitation des dieux doit participer de l'éternité de ceux qui l'habitent. Les hommes passent, les dieux demeurent; les maisons des hommes sont éphémères, celles des dieux sont faites pour subsister indéfiniment. Or, les premiers temples, construits en terre crue et en bois, n'avaient qu'une existence mal assurée. A ces matériaux périssables allait bientôt succéder la pierre, et, entre toutes les espèces de pierres à bâtir, de préférence la plus fine et la plus noble : le marbre. Ce changement marque le point le plus important dans l'histoire du développement du temple grec après le <sup>viii</sup>e siècle. Car il ne s'agit pas seulement de la substitution d'une matière à une autre; par sa nature et son mode d'emploi, la pierre inclinait et même obligeait le constructeur à donner aux divers membres de l'édifice des formes nouvelles, parfois très différentes de celles qui s'étaient imposées jusque-là; et ces formes, en ce qu'elles avaient d'essentiel, ne devaient plus varier désormais, puisqu'elles étaient issues, en quelque sorte, de la mise en œuvre d'une matière qui, elle-même, ne devait plus changer.

Ce n'est pas du jour au lendemain et ce n'est pas d'un seul coup que le temple en pierre a remplacé le temple en bois et en briques crues. L'art grec, dans la période de sa croissance, a toujours marché avec une mesure et une circonspection qui n'ont d'égaux que la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XXV, p. 188.

sûreté et la continuité de ses progrès. Les constructeurs de l'Héræon d'Olympie savaient déjà appareiller la pierre, la disposer par assises égales, en régler la taille de façon à obtenir, sans mortier, une étroite adhérence des blocs. Cependant, leur ambition s'était limitée à remplacer par un beau mur le mauvais mur de moellons irréguliers, liés par un mortier de boue, qui supportait l'empilement des briques crues dans le *mégaron* mycénien. Ils s'étaient arrêtés à la quatrième assise. Mais, après eux, d'autres sont venus qui, dans la construction de quelque nouveau temple, ont continué jusqu'en haut cette série d'assises dont leurs devanciers leur avaient laissé le modèle. — A l'Héræon encore apparaît pour la première fois le *stylobate*, cette vaste plate-forme de pierre sur laquelle repose le temple entier. Dans le *mégaron*, murs et colonnes partaient du niveau du sol; rien ne séparait l'aire de l'édifice de tout le terrain avoisinant. Au contraire, le *stylobate* est pour le temple un véritable piédestal, qui l'exhausse, en précise les dimensions, en limite la partie inférieure sur le sol, comme la corniche en limite la partie supérieure sur le fond céleste. Cette plate-forme est modeste à l'Héræon; on y accède par deux gradins seulement, d'une faible élévation : mais, plus ou moins haute, elle restera toujours une des parties indispensables de la construction du temple.

L'apparente simplicité d'un tel soubassement horizontal ou des murs verticaux du *naos* cache un art admirable. Dès qu'ils ont employé la pierre appareillée, les Grecs ont cessé de faire usage du mortier. Ils posaient les blocs à sec, après en avoir dressé les faces par une taille dont la belle précision et l'économie bien comprise assuraient à la fois la parfaite netteté des arêtes et l'extrême finesse des joints. Mais, si exactement superposées et juxtaposées que fussent les pierres, il parut que la solidité du mur, surtout quand on le continua jusqu'à une hauteur plus grande, devait être garantie par d'autres moyens encore, que n'avaient pas connus les constructeurs de l'Héræon. De fortes agrafes de fer ou de bronze, scellées au plomb, reliaient les uns aux autres les blocs de chaque assise et les assises entre elles. Aucune partie de l'édifice, lorsque celui-ci fut tout entier construit en pierre, n'échappa à l'étreinte de ces crampons invisibles<sup>1</sup>. Les murailles particulièrement y gagnèrent de pouvoir garder une minceur élégante, tout en restant aussi inébranlables que si elles avaient été monolithes. Ce procédé a en soi une sorte de distinction qui enchante. Si l'on suit en esprit le détail de l'exé-

<sup>1</sup> Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, planche XL, à la p. 311.

cution, notamment dans un mur en marbre, ne semble-t-il pas que le nom de maçons serait trop grossier et presque inexact pour désigner les ouvriers qui se livraient à ce fin et précieux travail d'ajustage?

Jusque dans une simple muraille nue, le goût des Grecs est partout manifeste. Ainsi que le dit justement M. Perrot<sup>1</sup>, ils n'ont jamais tendu au mégalithisme, eux dont les ancêtres mycéniens avaient cependant remué quelques-unes des plus grosses pierres du monde (le linteau intérieur de la porte du Trésor d'Atrée, certains blocs des remparts de Tirynthe). Ils ont dédaigné cet effort, d'un mérite secondaire, auquel suffisent les muscles et les leviers. Les pierres choisies sont de moyennes dimensions, proportionnées aux dimensions, toujours modérées, du *naos* même, et proportionnées aussi, peut-on dire, aux forces naturelles de l'homme; elles reçoivent tout leur prix de l'art qui les fait servir à ses fins. De bonne heure les Grecs, dans leurs constructions, avaient aimé le parallélisme des assises, celles-ci offrant néanmoins des hauteurs diverses et pouvant être composées de matériaux inégaux. Par un progrès logique, ils devaient en venir à n'employer pour la même muraille que des blocs de pareille grandeur, en sorte que non seulement les assises fussent d'égale hauteur, mais que, grâce à une méthode très simple d'alternance, les joints de l'assise supérieure tombassent au milieu des pleins de l'assise inférieure, dessinant ainsi un réseau de lignes, les unes continues, les autres rompues, qui constituait un beau décor géométrique, régulier sans monotonie. C'est là, sous sa forme la plus pure, l'appareil nommé par Vitruve *isodome*, et que nous appelons plutôt l'*appareil hellénique*, — avec raison, s'il est vrai qu'aucun système de construction ne témoigne à un tel degré du goût inné et profond des Grecs pour la clarté, l'ordre et le genre de beauté qui en est l'immédiate conséquence.

Des murs ainsi construits en marbre, ceux, par exemple, du Parthénon ou d'un portique des Propylées<sup>2</sup>, sont d'incomparables chefs-d'œuvre; il ne faut pas craindre de le proclamer, car il semble que nous autres modernes n'en apprécions peut-être plus à leur prix véritable le mérite et l'excellence. Les Grecs en faisaient le plus grand cas; aussi bien, certains textes épigraphiques<sup>3</sup> en disent long

1. Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, p. 327.

2. Je songe particulièrement au mur du portique de droite, en entrant, celui qui fait face au temple d'Athéna Nikè.

3. Cf. spécialement l'inscription de Livadie, commentée par M. A. Choisy, dans ses *Études épigraphiques sur l'architecture grecque*, p. 173-209.



sur les soins minutieux, les précautions infinies, les scrupules de conscience avec lesquels ils procédaient à la taille, à la pose, aux scellements et au ravalement d'un simple bloc de pierre : il apparaît clairement que le fini de l'exécution était, pour leurs yeux et pour leur goût, « un besoin aussi impérieux que l'harmonie des formes ou la justesse des proportions<sup>1</sup> ».

La substitution de la pierre au bois, dans les supports du *prodomos* et de la *péristasis*, eut les plus notables effets. La forme même du support fut changée, et alors seulement naquit la colonne dorique ; jusque-là, il n'y avait eu que la colonne mycénienne. Celle-ci était plus étroite en bas qu'en haut ; elle gardait cette particularité du pieu primitif, fiché en terre, dont elle était issue ; pour mieux dire, elle n'était autre que ce pieu même, coupé au ras du sol et posé sur un dé de pierre qui le protégeait contre l'humidité. Elle montait donc en s'évasant, pour offrir sa face la plus large au poids qu'elle devait porter. — La colonne dorique, au contraire, est toujours plus large à la base qu'au sommet. Le renversement des proportions est complet ; il n'a d'autre cause que le changement de la matière employée. Un support de pierre en forme de cône tronqué, reposant sur sa section la plus étroite, aurait quelque chose de choquant pour l'œil et serait comme un défi à la raison ; or, les architectes grecs n'ont été à aucun moment des constructeurs de « tours penchées ». Ils auraient pu, à la rigueur, dresser une colonne exactement cylindrique ; mais, devant donner à leur support l'assiette la plus solide, ils en élargirent la base, suivant un principe élémentaire de stabilité dont nous retrouverons tout à l'heure des applications infiniment plus délicates.

Quelques vieux temples doriques ont des colonnes monolithes<sup>2</sup>.

1. A. Choisy, *op. laud.*, p. 208.

2. Le vieux temple d'Apollon à Corinthe (dont le nom vient enfin d'être



COLONNES DE LA BASILIQUE DE PÆSTUM

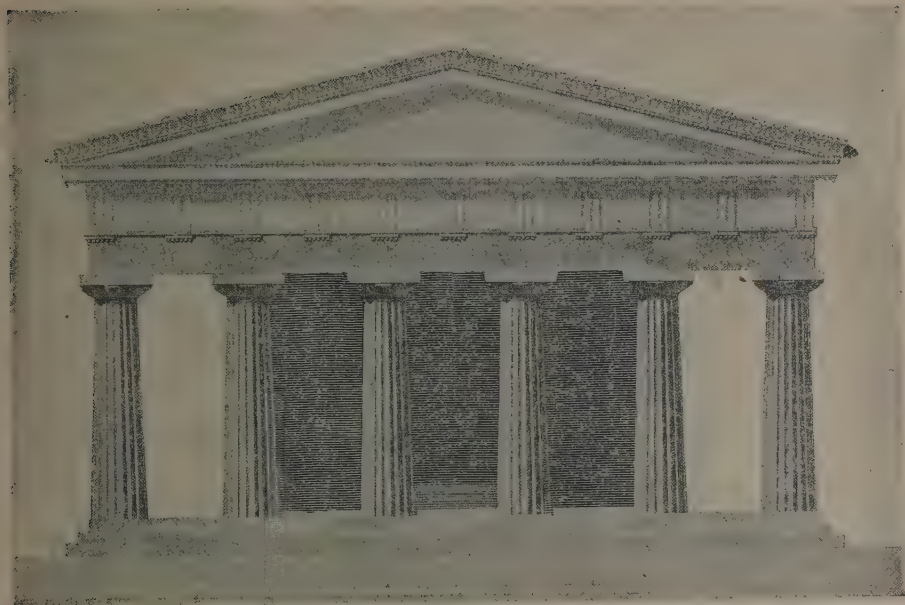
Je ne sais s'il en faut conclure, avec M. Perrot<sup>1</sup>, que les premières colonnes de pierre furent taillées dans un seul bloc, de façon à fournir l'équivalent du tronc d'arbre dont elles prenaient la place. Mais, sinon dès le début, du moins de très bonne heure, on construisit la colonne nouvelle avec plusieurs pièces dressées l'une sur l'autre. Leur masse considérable eût permis de superposer simplement ces pièces, sans aucun artifice de liaison ; on les lia cependant par un ingénieux système d'emboitements intérieurs<sup>2</sup>, qui donnait à l'ensemble, en dépit des joints visibles, la même unité secrète qu'un procédé analogue assurait, nous l'avons vu, aux murailles du *naos*. D'ailleurs, les joints étaient si fins qu'à une faible distance ils passaient inaperçus ; puis, les cannelures aidaient encore à les faire oublier. Ces longs sillons verticaux, dont les colonnes mycéniennes avaient été ornées quelquefois, mais qui devinrent une règle absolue pour la colonne dorique, n'ont pas seulement pour effet de développer, grâce à leurs ondulations répétées, le contour du support, tout en l'allégeant d'un superflu de matière, et, comme on dit en termes de métier, d'« engraisser » le fût sans l'alourdir ; ils accusent davantage le rôle de la colonne, parce qu'ils entraînent l'œil du spectateur dans le sens de leur mouvement ascensionnel, et du même coup, par une conséquence indirecte, ils détournent le regard de ces joints horizontaux qui décèleraient la division du fût en plusieurs pièces. — Ces pièces, que nous nommons *tambours*, les Grecs les appelaient du nom plus expressif de *vertèbres* (σφόνδυλοι). La colonne était pour eux un corps (σῶμα), aux puissantes vertèbres, que le poids de l'entablement faisait plier un peu, mais de ce souple ploiement qui dénote, au lieu de la fatigue et de l'écrasement prochain, la supériorité de la force et l'élasticité de la résistance. De là résultait que la ligne qui monte extérieurement de la base au sommet était une courbe, non une droite ; le profil du fût, en son milieu, était légèrement convexe<sup>3</sup>. Ainsi, la pierre perdait sous

déterminé, grâce aux fouilles de l'École américaine d'Athènes) ; le temple dit d'Artémis à Syracuse. Mais il reste si peu de colonnes de l'un et de l'autre qu'on ne saurait affirmer que leur *péristasis* entière ait été composée de supports monolithes. Dans le temple C à Sélinonte et dans le temple d'Athéna à Égine, il y a bien quelques colonnes monolithes, mais le plus grand nombre ne le sont pas.

1. *Histoire de l'art*, t. VII, p. 373 et 420.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, p. 423 et 509-510, pl. XL, à la p. 511.

3. A cette convexité on donnait le nom d'ἐντασις. Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, planche XXV, à la p. 431. — Il n'est pas exact d'employer, comme on fait d'habitude, le mot « renflement ». Car, le galbe, même à l'époque archaïque



LE TEMPLE D'APOLLON, A CORINTHE  
 Élévation restaurée et état actuel, d'après Blouet.



l'outil quelque chose de sa rigidité native et semblait prendre une sorte de vie ; et c'est un juste sentiment de cette vie, communiquée par l'art à la matière inerte, qui avait induit les Grecs à employer, pour l'ensemble de la colonne et ses diverses parties, certaines appellations propres aux corps vivants.

Ce corps de pierre avait une tête, qui était le chapiteau (κισινόκρανον) ; il avait un cou, qui était le léger étranglement du fût à sa rencontre avec le bas de l'échinos<sup>1</sup>. Le chapiteau dorique n'est que le développement du chapiteau de la colonne mycénienne. Le problème étant d'établir une jonction satisfaisante, tant pour la statique que pour l'esthétique, entre un support circulaire et un entablement quadrangulaire, le constructeur mycénien avait trouvé d'instinct la solution la plus juste et la plus heureuse, en interposant deux nouveaux éléments, dont le premier, un coussinet arrondi (ἐχίνοϛ), rappelait la forme du support, et le second, un plateau carré (ἄβαξ), annonçait la forme de l'entablement. Lorsque la colonne ainsi complétée fut construite en pierre, les architectes grecs n'eurent qu'à reviser les proportions données jusque-là à ces deux éléments, pour les adapter mieux aux dimensions nouvelles du support ; ils élargirent l'échine, agrandirent le carré de l'abaque et, très simplement, sans effort, firent un chef-d'œuvre de l'ébauche que leur avaient transmise leurs ancêtres mycéniens. « Jamais, dit M. Perrot<sup>2</sup>, l'art n'a donné de ce problème une solution qui soit tout ensemble plus simple et plus élégante... L'échine, à sa partie inférieure, est de même diamètre que le sommet du fût ; à son sommet, elle est circonscrite par les quatre côtés du champ de l'abaque. Les deux surfaces se joignent ainsi ; il n'y a de vide que sous les quatre coins de l'abaque, qui sont en porte-à-faux. »

L'entablement du temple en pierre reproduit, dans sa disposition générale, l'entablement en bois du *mégaron* mycénien. Mais il importe de ne considérer d'abord que l'entablement du *prodomos* ; car la *péristasis* est étrangère, ne l'oublions pas, à la construction primitive où il est très exagéré, « n'est jamais assez prononcé pour se traduire par un renflement : le diamètre décroît d'une façon inégalement rapide, mais décroît du pied du fût à son sommet ; il faut descendre à l'époque romaine pour rencontrer des colonnes où le diamètre grandisse pour diminuer ensuite ». (A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I, p. 313 ; cf. *Ibid.*, p. 404-405.)

1. Les Grecs nommaient ὑποτραχήλιον, « ce qui est au-dessous du cou », la partie que nous appelons, par une comparaison analogue, *gorgerin*.

2. *Histoire de l'art*, t. VII, p. 437.

mitive, et ce n'est que la *cella* du temple, rien que la *cella* avec son *prodomos*, que l'on est en droit de comparer au *mégaron*. Dans l'architrave, on retrouve la forte poutre qui, portant sur les extrémités des murs latéraux et sur les deux colonnes du vestibule, soutenait les solives du plafond. La frise au-dessus, avec l'alternance de ses métopes lisses et de ses triglyphes taillés à reliefs, répète le même rythme que le rang des solives, avec ses faces pleines espacées par des vides ou des enfoncements réguliers. Il n'est pas douteux que la saillie des triglyphes de la frise ne corresponde à la planchette de revêtement qui protégeait les têtes des solives, dans le plafond du *prodomos* mycénien. La preuve en est que les triglyphes (avec les métopes qui en sont la contre-partie) n'apparaissent que sur la face du *prodomos* et sur celle de l'*opisthodomos*, lequel n'est qu'un second *prodomos*, placé à l'inverse du premier. Mais on n'en voit jamais sur les côtés du *naos*, ceux-ci n'étant et ne pouvant être que des murs pleins jusqu'en haut, comme étaient les murs latéraux du *mégaron*<sup>1</sup>.

Dans la *péristasis*, au contraire, l'alternance des triglyphes et des métopes se continue sur les quatre faces de l'entablement. Cette apparente anomalie s'explique de la manière la plus simple. La *péristasis*, n'existant pas dans la construction mycénienne, ne dépendait, pour son entablement, d'aucun type antérieur. On aurait pu lui en inventer un ; on se contenta de reproduire le modèle offert par le *prodomos* ; on transporta sur la colonnade extérieure l'architrave et la frise qui existaient déjà sur les colonnes du *prodomos*, et l'on ne prit pas garde si certains membres de cet entablement, justifiés dans le vestibule par les souvenirs de la construction en bois, l'étaient encore dans la place nouvelle qui leur était attribuée. Ils ne l'étaient pas davantage sur les façades que sur les longs côtés : dès lors, pourquoi ne les aurait-on pas répétés aussi bien sur les longs côtés que sur les façades ? Ce qui fait question n'est pas la présence de quelques-uns à tel endroit, mais leur présence à tous, abstraction faite de l'endroit. — Or, on remarquera que, même dans le *prodomos*, la division de la frise en triglyphes et métopes ne s'imposait pas à l'architecte ; il y a là une de ces « survivances » de style, que nous avons déjà signalées. Métopes et triglyphes tenaient la place de certaines parties nécessaires de l'ancienne construction

1, La théorie développée à ce sujet par MM. Perrot et Chipiez, t. VII, *op. laud.*, p. 378-381 et 472) concorde pour l'essentiel avec celle de M. Noack dans les *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, I, 1898, p. 655-659.

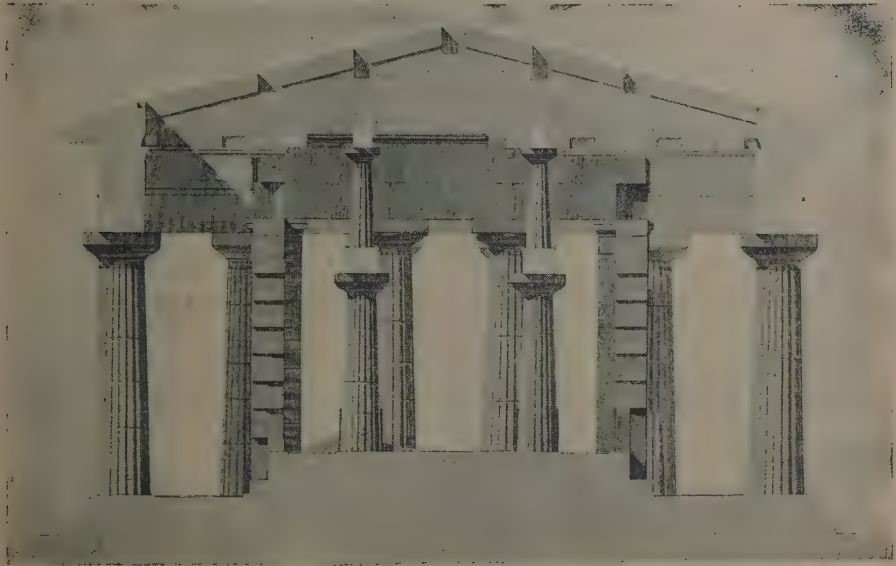
en bois ; mais, dans la nouvelle construction en pierre, ils ne répondaient à aucune nécessité. « C'est par le seul effet d'une transcription très libre, d'une transcription intelligente, que les éléments de la charpente primitive sont rappelés dans le temple de pierre, où ils sont sans contact ni attache avec le système de la charpente réelle<sup>1</sup>. » Si ces éléments ont survécu à la nécessité architecturale qui avait déterminé leur existence, c'est qu'on a reconnu qu'ils étaient, en eux-mêmes et quoique dépourvus d'utilité pratique, susceptibles de fournir un ornement à l'édifice. Au-dessus des colonnes du *prodomos* de pierre, ils n'étaient déjà plus employés qu'à titre purement décoratif. On pouvait donc les employer aussi comme tels au-dessus de la colonnade extérieure. Et quel plus simple et meilleur moyen de rattacher la *péristasis* au *naos*, la construction postérieure et accessoire au bâtiment primitif et essentiel, et d'assurer l'unité d'un édifice qui tire sa plus forte beauté du petit nombre et de la sévérité des éléments qui le constituent ?

L'entablement de pierre nous offre encore l'exemple d'une autre survivance des anciennes méthodes, dans les mutules et les gouttes qui constituent l'invariable décoration de la face inférieure du larmier, pièce principale de la corniche. « Les mutules ont la forme de tablettes qui, séparées par des intervalles réguliers, auraient été appliquées contre le fond du larmier, dont elles suivent la pente. Leur largeur est celle du triglyphe ; il y en a une au-dessus de chaque triglyphe et une autre au-dessus du milieu de chaque métope. Du dessous de ces tablettes se détachent et pendent dans le vide de légers appendices (gouttes), dont la forme est, suivant les édifices, cylindrique ou conique. Disposés en profondeur sur trois rangs, ils sont au nombre de six dans le sens de la longueur ; il y en a donc dix-huit par mutule<sup>2</sup>. » Des gouttes pareilles, alignées par six sur un seul rang, pendent au-dessous de chaque triglyphe, le long du bord supérieur de l'architrave. Singulière décoration que ces espèces de bouchons de pierre, à demi sortis de la tablette où ils sont fixés ! On en explique la présence par certaines dispositions des anciennes charpentes en bois. Changeons en bois ces formes de pierre, leur rôle dans la construction mycénienne se révélera tout de suite : les mutules reproduisent les planchettes appliquées sous les planches de la couverture, pour en prévenir l'écartement, et les gouttes sont les chevilles qui reliaient ces

1. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, p. 381.

2. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, p. 499 ; cf. planche XXXIII, à la p. 469.





LE TEMPLE DE POSEIDON, A PÆSTUM  
Élévation et coupe transversale, d'après Labrousse.

planchettes à ces planches. De même, les gouttes sous chaque triglyphe reproduisent les chevilles qui attachaient à la poutre formant architrave le madrier destiné à porter la frise<sup>1</sup>. — Ni chevilles, ni planchettes n'avaient aucune raison d'être dans la construction en pierre ; mais elles y furent maintenues à titre décoratif, et, sous des noms nouveaux, elles perpétuèrent un détail très ancien, dont les architectes de l'époque classique n'auraient probablement pas su expliquer l'origine. Il en est des gouttes et des mutules comme des métopes et des triglyphes : la forme architecturale survivait à la cause qui l'avait créée ; la fonction avait cessé, mais l'organe était resté, et était devenu un élément de décoration. Constatons ici, une fois de plus, l'esprit conservateur de l'art grec : il ne renie pas ses traditions, il ne croit pas que la marche en avant doive impliquer rupture complète avec le passé ; tant que le legs du passé n'entrave pas ses progrès, il le garde pieusement, comme par devoir filial, en le faisant servir à d'autres fins. S'ils avaient pu contempler l'entablement de marbre du Parthénon, les charpentiers de Tirynthe et de Mycènes y auraient encore reconnu quelques traits de leurs œuvres d'autrefois, envolées en poussière depuis des siècles.

Nous voici arrivés au toit. Ce n'est pas une des parties les moins importantes du temple. Recouvrant à la fois le *naos* et la *péristasis*, le toit relie ensemble définitivement ces deux constructions distinctes et achève l'unité de l'édifice entier ; de plus, en dessinant à ses deux extrémités le triangle du fronton, il fournit pour la décoration le champ le plus vaste et le plus imposant. Le prototype de la toiture des temples grecs ne doit pas être cherché, semble-t-il, dans le *mégaron* mycénien, dont le comble, nous l'avons dit, se terminait très probablement en terrasse. Cependant, le toit de l'Héraëon d'Olympie est déjà un toit en bâtière ; il faut donc admettre qu'à un moment quelconque, entre le *x<sup>e</sup>* et le *vii<sup>e</sup>* siècle, les Grecs ont ajouté au temple, issu du *mégaron*, une couverture dont ce dernier ne leur avait pas livré le modèle. Ainsi se pose une nouvelle question d'origine, de laquelle M. Perrot s'est prestement débarrassé par un raisonnement quelque peu arbitraire<sup>2</sup>, mais que M. Benndorf a élu-

1. Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VI, p. 709-721, surtout les fig. 309 et 312. M. Choisy (*Histoire de l'architecture*, t. I, p. 287-288) donne une explication un peu différente ; mais il fait toujours dériver les gouttes en pierre des chevilles en bois.

2. *Histoire de l'art*, p. 384-387.

cidée dans un récent mémoire, œuvre d'une science profonde et d'une rare finesse d'analyse<sup>1</sup>.

Le toit de l'Héraëon était tout en terre cuite. Les deux versants en étaient revêtus de tuiles concaves, alternant avec des tuiles étroites demi-cylindriques, pour couvrir les joints ; le faitage supportait de très grosses tuiles demi-cylindriques, se ramifiant en quelque sorte de chaque côté, afin de protéger le point de départ des files de tuiles couvre-joints. Sur la façade principale (et, sans doute, aussi sur celle



TÊTE DE LION D'UN TEMPLE D'HIMÉRA

(Musée de Palerme.)

de l'*opisthodomos*), la première tuile faitière s'épanouissait en forme d'un large disque échancré par-dessous : c'est le plus ancien exemple d'*acrotère* qui nous soit connu. A chacune des files de couvre-joints, la première tuile en bordure du toit se retroussait pour présenter à l'extérieur une face pleine, de forme arrondie, dressée verticalement : c'est ce qu'on appelle l'*antéfixe*. — Or, l'analyse de ce toit en terre cuite conduit à un prototype tout en bois, analogue à des

1. O. Benndorf, *Ueber den Ursprung der Giebelakroterien* (*Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, t. II, 1899, p. 1-51). J'ai fait de ce mémoire un résumé détaillé dans la *Revue des Études grecques*, t. XII, 1899, p. 438-447.



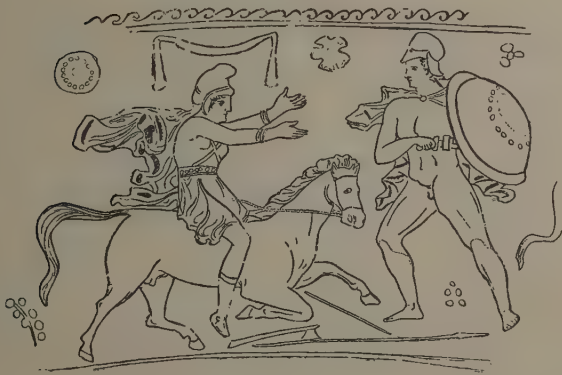
toitures que M. Benndorf a retrouvées en Lycie, dans des monuments très anciens et dans des hangars en charpente contemporains de nous. On ne conclura pas de ce fait, bien entendu, que les temples grecs du Péloponnèse sont allés emprunter, par delà la mer, quelques éléments aux bâtisses lyciennes. La maison en bois, dont la maison lycienne n'est qu'une variété, que des circonstances spéciales ont heureusement conservée jusqu'à nous, a existé en bien d'autres régions que la Lycie; et, partout où certains procédés de la construction en bois ont été employés, ils ont produit nécessairement les mêmes effets. M. Benndorf le prouve par une série d'exemples, empruntés aux époques et aux contrées les plus diverses, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, de la Norvège au Japon. La comparaison faite entre les monuments lyciens et l'Héræon d'Olympie permet seulement de conclure que le toit de l'Héræon procède d'un toit en bois, construit suivant le type dont on a retrouvé en Lycie les échantillons les plus anciens. M. Benndorf montre, en effet, que tous les traits et même les singularités du toit de l'Héræon et des toits similaires en terre cuite (Trésor de Géla, à Olympie; temple C, à Sélinonte, etc.) s'expliquent bien par cette filiation. — Il serait trop long de suivre tout le détail de cette complexe analyse; il suffit d'en retenir les résultats. Le toit en bois à double versant a dû exister, dès la plus haute antiquité, concurremment avec le toit en terrasse; plus répandu, peut-être, dans les régions méridionales de l'Asie mineure, il se rencontrait pourtant aussi dans la Grèce d'Europe, et les constructeurs des premiers temples grecs en devaient avoir le modèle sous les yeux, alors même qu'ils gardaient encore la tradition du toit en terrasse, que le *mégaron* mycénien leur avait transmise. Mais, le jour où l'invention de la tuile en terre cuite eut assuré à ce mode de couverture une évidente supériorité, on jugea bon d'abandonner le système traditionnel et d'édifier sur les murs de l'ancien *mégaron*, au lieu de la lourde terrasse horizontale, le toit plus léger à double pente.

Ce premier toit en terre cuite, d'abord copie exacte de la toiture en bois, s'est modifié peu à peu, en raison de certains progrès accomplis dans la préparation de la matière même. La molle et souple argile, si docile à la main qui la pétrit, permit de donner aux couvre-joints, aux tuiles de rebord, aux antéfixes, des formes très variées, sans d'ailleurs rien changer à leur fonction première<sup>1</sup>. La plus notable nouveauté fut l'invention de la tuile double, en

1. Cf. Perrot et Chipiez, *op. laud.*, t. VII, pl. XLIV et XLV, aux p. 537 et 544.

forme de selle, qui, posée à cheval sur la crête du toit, rendit désormais inutiles les énormes demi-cylindres qui surchargeaient les plus anciennes toitures, comme celles de l'Héræon ou du Trésor de Gêla. Puis le marbre, à son tour, détrôna l'argile, quand Byzès de Naxos, au commencement du <sup>vi</sup>e siècle, donna l'exemple de débiter la belle matière blanche en feuillets, susceptibles de remplacer les grandes plaques de terre cuite, qui étaient moins précieuses et n'étaient guère moins lourdes. Cependant la toiture de marbre demeura un luxe dont les plus célèbres temples du <sup>v</sup>e siècle furent presque les seuls à se parer. Aussi bien n'était-elle qu'une reproduction de la toiture en terre cuite ; la matière différait, l'art restait le même. Dès le <sup>vi</sup>e siècle, peut-être plus tôt, cet art avait atteint son but : par sa structure aussi ingénieuse que simple, le toit assurait la protection parfaite de l'édifice ; et il en était aussi l'ornement, par les nervures saillantes qui divisaient à intervalles réguliers ses deux versants, par l'alignement de ses antéfixes qui en découpaient les bords, par les acrotères qui dressaient aux trois angles, sur chaque façade, leur relief vigoureux.

HENRI LECHAT

*(La suite prochainement.)*



## LES DERNIERS TRAVAUX DE L'ILLUSTRATEUR DANIEL VIERGE

---

Dans le recueillement et le silence s'achève l'illustration de *Don Quichotte*, à laquelle Daniel Vierge<sup>1</sup> depuis longtemps se consacre et qui montrera Cervantès pour la première fois traduit par un maître de son sang, de son rang. En attendant qu'elle nous soit révélée, un livre vient en donner l'avant-goût et initier aux travaux de la documentation préliminaire; on y trouve, évoquées par le récit de M. F. Jaccaci et par le dessin de Vierge, les courses entreprises *Au pays de Don Quichotte*<sup>2</sup> en 1893, lorsque l'artiste, soucieux de replacer dans leur vrai cadre les exploits de son héros, s'imposa de recommencer, pour son compte, l'extravagante odyssée du Chevalier de la Triste Figure. Depuis Cervantès, les sites et les mœurs n'ont point changé dans la Manche et du côté de la Sierra Morena; le prétendu bienfait de la civilisation a épargné Villahermosa et le Toboso; si les aspects et les allures y ont gardé intact leur caractère singulier, de rudes épreuves attendent le touriste assez peu

1. Voir sur Daniel Vierge notre étude de *l'Image* (mars 1897) et celle publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1898, t. XIX, p. 229) par M. G. Migeon.

2. Paris, Hachette, éditeur. Un vol. in-8°.





La misère à Londres 1890.



jaloux du confort pour se risquer en ces parages inhospitaliers.

Sans se départir de son enjouement habituel, Daniel Vierge a retracé ses mésaventures de voyage ; il s'y est diverti, semble-t-il, ou du moins n'en a-t-il retenu que l'agrément pittoresque ; toute amertume est bannie des notes enlevées chaque jour au hasard des étapes et des rencontres, où les paysages succèdent aux scènes de mœurs, où les intérieurs de *bodegas*, de *posadas*, de *barberias*, alternent avec les vues de marchés, avec les places rutilantes sous le soleil limpide. Les cent vingt-deux croquis offrent d'admirables qualités de vie, de mouvement, de lumière ; le dommage est que la photogravure en ait parfois aminci le contour au point de le ronger. N'importe, le livre demeure précieux en soi et il ajoute au sens d'une préface l'attrait d'une confidence intime et piquante.

Vers le même temps où l'ouvrage paraissait aux vitrines des libraires, une exposition, ouverte chez Georges Petit, groupait la suite des compositions jadis inspirées par le plus populaire des romans picaresques, *Pablo de Ségovie*. Jusqu'ici, on ne les pouvait point apprécier à leur entier mérite, d'après les reproductions trop réduites ou mal mises en pages qui ornent les éditions du *Pablo* publiées à Paris chez Bonhoure en 1882, et à Londres chez Fisher Unwin en 1892. Deux fois trahi par la traduction phototypographique, Daniel Vierge restait hanté du désir de montrer un jour les dessins originaux ; l'ambition le tourmentait aussi d'en donner une version définitive, adéquate, où éclaterait l'intégrale beauté d'une illustration qui atteint au chef-d'œuvre.

Cette fois, quel procédé allait-il élire ? D'aucuns préconisaient la xylographie ; mais convenait-elle à souhait, alors qu'il s'agissait de dessins à la plume et que l'accent, l'alerte du trait, courait grand risque d'être dénaturé ou perdu par le graveur ? Mieux valait suivre l'avis d'un critique ami et recourir à l'héliogravure en taille-douce ; avec elle, on était assuré d'une interprétation rigoureusement fidèle, donnant à l'image la valeur d'expression, la profondeur, le ragoût de l'eau-forte. Par surcroît, la latitude était offerte à l'artiste de répudier la haïssable intervention étrangère et d'apporter lui-même, sur le métal, les retouches, les améliorations utiles. C'en était assez pour convaincre Vierge et le décider<sup>1</sup>. La conduite de la pointe lui est aussi aisée que le maniement du crayon, — de ceci des essais déjà lointains font foi ; elle ne refroidit ni l'élan du primesaut, ni la

1. Cette nouvelle édition de *Pablo de Ségovie*, avec illustrations héliogravées, est actuellement en souscription chez l'artiste.



fougue de l'inspiration. Et voyez comment il suffit d'un hasard pour influencer sur la production : à buriner le cuivre, Vierge s'est repris de passion ardente pour l'eau-forte ; en moins d'une année, il a signé six planches libres, colorées<sup>1</sup>, dont la moins précieuse, à coup sûr, n'est pas cette scène de *La Misère à Londres*, d'un si vif agrément de silhouettes, d'une observation si curieuse et si pénétrante.

Peintre, dessinateur, aquafortiste, Daniel Vierge jouit en toute occurrence de la suprématie que confèrent les dons les plus rares : la richesse de l'imagination, la mémoire des formes, l'expansion et la spontanéité de la verve. Loin de voir seulement en lui « l'unique illustrateur de l'heure présente » que disait Edmond de Goncourt en son *Journal* (1879), Daniel Vierge apparaît, au début du vingtième siècle, comme le maître dans lequel survit la tradition d'une école glorieuse et dont l'art reflète avec le plus d'intensité l'esprit d'un peuple, l'humeur d'un pays.

ROGER MARX

1. Avec une scène de *Pablo de Ségovie* (1879) et la *Femme à la cigarette*, (publiée dans la première *Estampe originale*, 1888), ces six planches constituent présentement (mars 1901), l'œuvre gravé de Vierge. Ce sont : *Un Moine (Gil Blas)*, *Un Vieillard*, *Un Berger*, *Arabes à l'Exposition Universelle de 1900*, *Un Chanteur*, et *La Misère à Londres*. — Le menu et la carte donnés comme des eaux-fortes dans *Les Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle* (tome XII, p. 238) sont des héliogravures exécutées d'après les dessins de Vierge.




---

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

---

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

# CRÈME SIMON

POUDRE  
SAVON

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris

Recommandés pour  
BLANCHIR, ADOUCIR  
VELOUTER  
la peau du visage et des mains

Refuser les Imitations

Médaille  
d'OR  
EXPOSITION  
UNIVERSELLE  
1900

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

## SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles  
PAR AN

Vente : 15 Millions

## EXTRA-VIOLETTE \* AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Boul'd des Italiens, PARIS.

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal  
BEDEL & C<sup>ie</sup>  
18, rue St-Augustin

MAGASINS : Avenue Victor-Hugo, 67  
Rue Championnet, 194  
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base  
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

## SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : 160 MILLIONS

Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe  
(taux des dépôts de 3 à 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre ; — Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — Coupons ; — Mise en règle de titres ; — Avances sur titres ; — Escompte et Encaissement d'Effets de commerce ; — Garde de Titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-verification des tirages ; — Transports de fonds (France et Etranger) ; — Billets de crédit circulaires ; — Lettres de crédit ; — Renseignements ; — Assurances ; — Services de Correspondant, etc.

### LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

58 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 285 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.



GRAVURES  
DE LA

## " GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

(1.400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4° colombier

Prix : de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1<sup>er</sup> Avril 1901.

Voir aux pages suivantes les ventes prochaines

Étude de M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER, Commissaire-Preneur, 40, rue Grange-Batelière, Paris.

COLLECTION DE M. X...

## TABLEAUX MODERNES PASTELS

par  
COTTET, DEGAS, GAUGAIN, GUILLAUMIN  
JONGKIND, LEBOURG, MONET, PISSARRO, RENOIR  
SISLEY, VOGLER

Vente HOTEL DROUOT, Salle 6

Le Lundi 15 Avril 1901, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR EXPERTS  
M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER MM. BERNHEIM JEUNE  
40, rue Grange-Batelière 8, r. Laffitte, 36, av. Opéra

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Samedi 13 Avril 1901

PUBLIQUE : Le Dimanche 14 Avril 1901

De 1 heure 1/2 à 6 heures

## Tableaux Modernes

PAR

DELATTRE, CH. FRÉCHON, GUILLAUMIN  
BLANCHE HOSCHÉDÉ, A. LEBOURG, LOISEAU, MAUFRÀ  
CLAUDE MONET, HENRY MORET  
PISSARRO, RENOIR, SISLEY, TOULOUSE-LAUTREC, VOGLER  
Provenant de la Collection d'un Amateur

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE 1

Le Jeudi 25 avril 1901, à 2 heures 1/2

Commissaire-preneur :

M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER, 40, rue Grange-Batelière

Experts :

M. DURAND-RUEL | M. MANCINI  
16, rue Laffitte, 16 | 47, rue Taitbout, 47

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Mardi 23 Avril 1901

PUBLIQUE : Le Mercredi 24 Avril 1901

De 1 heure 1/2 à 6 heures.

Collection de M<sup>me</sup> BEAUFÈRE

## TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

Œuvre importante de B. MONNOYER

Aquarelles, Dessins, Pastels

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

CÉRAMIQUE, OBJETS DE VITRINE, ÉVENTAILS  
HARPES, PIANO DROIT D'ÉRARD, SCULPTURES  
BRONZES, PENDULES, SIÈGES, MEUBLES  
ÉTOFFES, TAPISSERIES

VENTE

HOTEL DROUOT, Salles 10 & 11

Du Lundi 15 au Jeudi 18 Avril 1901

A DEUX HEURES

Commissaire-preneur :

M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER, 40, rue Grange-Batelière

Experts :

M. J. FÉRAL | MM. MANNHEIM  
54, faubourg Montmartre | 7, rue Saint-Georges

EXPOSITION

Le Dimanche 14 Avril, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

## TABLEAUX

PAR

GEORGES CLAIRIN

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 1

Le Samedi 20 Avril 1901, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

EXPERT :

M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER | M. GEORGES PETIT  
40, rue Grange-Batelière | 12, rue Godot-de-Mauroi

EXPOSITION : Le Vendredi 19 Avril 1901, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Collection de feu M. Eugène FÉRAL

EXPERT EN TABLEAUX

## TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

Aquarelles, Dessins, Pastels

ŒUVRES DE

Boilly, Boucher, Ph. de Champaigne, Clouet, Fragonard, Greuze, Largillière, Mignard, Prud'hon, Van Dael,  
J. Ruysdael, Van Spaendonck, Teniers, etc., etc.  
Baron, Chavet, E. Detaille, Dejonghe, Faustin Besson, Fauvelet, Jongkind, Lepoittevin, Plassan,  
Roqueplan, Troyon, Willems, etc., etc.

OBJETS DE CURIOSITÉ ET D'AMEUBLEMENT DU XVIII<sup>e</sup> SIECLE

PORCELAINES, MINIATURES, OBJETS DE VITRINE, MONTRES, ÉVENTAILS

BRONZES DE BARTE, BRONZES D'AMEUBLEMENT

SIÈGES COUVERTS EN ANCIENNE TAPISSERIE

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES N<sup>os</sup> 9 et 10

Les Lundi 22, Mardi 23 et Mercredi 24 Avril 1901, à deux heures.

COMMISSAIRE-PRISEUR  
M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER  
40, rue Grange-Batelière, 40

EXPERTS  
MM. MANNHEIM  
7, rue Saint-Georges, 7

Expositions salles n<sup>os</sup> 9, 10 et 11. { PARTICULIÈRE : Le Samedi 20 Avril 1901, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.  
{ PUBLIQUE : Le Dimanche 21 Avril 1901, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.



OBJETS DE CURIOSITÉ

ET D'AMEUBLEMENT

Porcelaines de Saxe et de Sèvres

OBJETS DE VITRINE, BOITES, MINIATURES

Bronzes & Meubles

TAPISSERIES

VENTE

HOTEL DROUOT, Salles 9 & 10

Les Vendredi 26 et Samedi 27 Avril 1901

A DEUX HEURES

Commissaire-preneur :

M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

Experts :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

EXPOSITION

Le Jeudi 25 Avril, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

Tableaux Modernes

OEUVRES DE

BARYE, BOUDIN, HUGUET, JONGKIND  
LÉPINE, PISSARRO, RENOIR, SISLEY, ZIEM

AQUARELLES, PASTELS

PAR

BARYE, BESNARD, JONGKIND, J.-F. MILLET  
PISSARRO

VENTE

HOTEL DROUOT, SALLE 6

Le Lundi 29 Avril 1901

A DEUX HEURES

COMMISSAIRE-PRISEUR

M<sup>e</sup> PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière

EXPERT

M. DURAND-RUEL

16, rue Laffitte

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Samedi 27 Avril 1901

PUBLIQUE : Le Dimanche 28 Avril 1901

de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2.

“ GAZETTE DES BEAUX-ARTS ”, 8, rue Favart, PARIS

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

Nos	PEINTRES OU SCULPTEURS	SUJETS	Avant la lettre	Avec la lettre
440	P. Delaroche . . . . .	Portrait d'Horace Vernet . . . . .	Epuisé	5
442	Antonello de Messine . . . . .	Portrait de Condottière . . . . .	d°	5
443	J. Bellin . . . . .	Vierge au Donateur . . . . .	d°	5
460	Donatello . . . . .	Statue équestre de Gattamelata . . . . .	d°	5
468	J. Bellin . . . . .	Vierge . . . . .	d°	5
211	Ingres . . . . .	OEdipe . . . . .	45	6
249	Van Eyck . . . . .	L'Homme à l'OEillet . . . . .	Epuisé	10
261	Raphaël . . . . .	Vierge de la Maison d'Orléans . . . . .	20	10
323		Buste du Dante . . . . .	Epuisé	5
476	Michel-Ange . . . . .	Crépuscule . . . . .	20	10
		— (Epreuves d'Etat) . . . . .	25	—
		— (Japon) . . . . .	30	—
		— (Parchemin monté) . . . . .	40	—
563		Tête de cire . . . . .	20	10
579		Dom Guéranger . . . . .	Epuisé	10
606		Monseigneur Pie . . . . .	d°	6
667		Léon XIII . . . . .	d°	10
785	Rembrandt . . . . .	Fragment des Disciples d'Emmaüs . . . . .	d°	5
846		Le Père Hubin . . . . .	d°	5

En vente à la "Gazette des Beaux-Arts", 8, rue Favart, Paris

---

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

---

# Les Beaux-Arts & les Arts Décoratifs

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNÉLY, CLÉMENT-JANIN, GUSTAVE GÉFFROY  
J.-J. GUIFFREY, EUGÈNE GUILLAUME, G. LAFENESTRE, LUCIEN MAGNE, P. FRANTZ MARCOU  
CAMILLE MAUCLAIR, ROGER MARX, ANDRÉ MICHEL  
AUGUSTE MOLINIER, ÉMILE MOLINIER, SALOMON REINACH

---

Un magnifique ouvrage de 528 pages, in-8° grand colombier  
illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures)  
et 250 gravures dans le texte.

---

**PRIX : Broché, 35 fr. — Relié, 40 fr.**

PRIX EXCEPTIONNEL POUR LES ABONNÉS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS : BROCHÉ 25 FR., RELIÉ, 30 FR.

---

Ce précieux ouvrage évoque avec autant de charme que de science le spectacle des merveilles d'art que nous offrait récemment encore l'Exposition : il semble prolonger parmi nous la vision déjà évanouie, et c'est, à la vérité, remplir une mission bien venue que d'apporter au public un monument qui demeure et qui fixe le souvenir. Le lecteur y retrouvera tout ce qui fut, six mois durant, la joie des yeux et de l'esprit, tous les trésors qui reçurent l'hospitalité du Grand et du Petit Palais, comme aussi des pavillons de la rue des Nations. Il les reverra sous leur forme sensible, rendus à la réalité par des héliogravures ou des eaux-fortes ; il aura loisir en même temps de les bien comprendre, de saisir leur valeur propre et leur rôle dans l'histoire générale de l'art ; et cette étude, il la poursuivra, guidé par les écrivains qui étaient le mieux à même de mener à bien une pareille œuvre. C'est ainsi que M. Eugène Guillaume, de l'Académie française, directeur de l'Académie de France à Rome, a consacré à la sculpture de ce siècle des pages magistrales ; c'est ainsi que MM. Lafenestre, de l'Institut, et André Michel, conservateurs au musée du Louvre, Léonce Bénédite, conservateur au musée du Luxembourg, ont examiné la peinture en France et à l'étranger, tandis que MM. Émile Molinier, conservateur au musée du Louvre, Salomon Reinach, de l'Institut, Auguste Molinier, professeur à l'École des Chartes, Frantz Marcou, inspecteur des monuments historiques, ont étudié l'art rétrospectif, et que M. Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts, a mis en lumière le développement si considérable à notre époque de l'art industriel.

A l'intérêt qui s'attache à ces travaux vient s'ajouter celui d'une illustration aussi abondante que choisie, comprenant des planches à l'eau-forte et au burin de tout premier ordre, signées par nos plus célèbres graveurs : Léop. Flameng, J. Jacquemart, J. Patricot, Waltner, etc.

Il en résulte un livre des plus séduisants et des plus remarquables à tous points de vue.



# ART INDUSTRIEL

**FÉRAL, peintre-expert**

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg - Montmartre, 54

**Librairie ALBERT FOULARD**

V<sup>o</sup> A. FOULARD & FILS, Suc<sup>rs</sup>.

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'art, Livres illustrés.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

**CHRISTOFLE ET C<sup>ie</sup>**

56, rue de Bondy, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

**GALERIES GEORGES PETIT**

8, Rue de Sèze, 8

**TABLEAUX MODERNES**

Estampes

EXPERTISES

**IMPRIMERIE GEORGES PETIT**

12, Rue Godot-de-Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE

Typographie

**TRAVAUX DE LUXE**

Atelier de Gravure et de Photographie

**GRAVURES**

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

(1.100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8<sup>e</sup> colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

**Au Bureau de la Revue**

**HARO & C<sup>ie</sup>**

PEINTRE-EXPERT

**DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES**

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

**EMBALLAGE**

Maison fondée en 1760

**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse  
(Boulevard Malesherbes)

**LES BEAUX-ARTS**

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE C<sup>o</sup> Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.

Directi on générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

**TABLE**

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

La Table alphabétique et raisonnée

(4<sup>e</sup> SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

**GRAVURES**

DE

**FERDINAND GAILLARD**

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

**E. JEAN-FONTAINE, Libraire**

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

**LIBRAIRIE TECHENER**

**H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc<sup>rs</sup>**

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES  
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel



43<sup>e</sup> ANNÉE — 1901

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris . . . . .	Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.
Départements —	64 fr. — 32 fr.	

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLLET-LE-DUC, E. RENAN, TAINÉ, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, ARY RENAN, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BÉNÉDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, M<sup>re</sup> DE CHENNEVIERES, CLÉMENT-JANIN, H. COOK, Ch. DIEHL, Lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIER, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, Th. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMANS, P. JANOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, A. MARQUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELOT, R. MARK, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, EMILE MICHEL (de l'Institut), Em. MOLINIER, J. MOMMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), P. PARIS, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), Th. REINACH, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), P. SÉDILLE, SCHMARNSOW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, M. TOURNEUX, A. VENTURI, HERON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

## ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiées en France et à l'étranger.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS  
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.